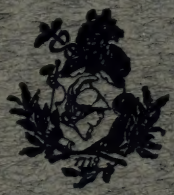
Arthur R. Plettner.

Ratschläge für Aufführungen der Symphonien Beethovens

Von Felix Weingartner

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07206 081 7



MT
85
W4
1906
c. 1
MUSI

Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
1906

BREITKOPF PUBLICATIONS
1828 BUCH

Presented to the

LIBRARY *of the*

UNIVERSITY OF TORONTO

from the

ARTHUR PLETTNER

ISA McILWRAITH

COLLECTION

Arthur R. Plettner.

RATSCHLÄGE FÜR AUFFÜHRUNGEN DER SYMPHONIEN BEETHOVENS

VON

FELIX WEINGARTNER

LEIPZIG
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL
1906

LIBRARY
JUL 24 1996
UNIVERSITY OF TORONTO

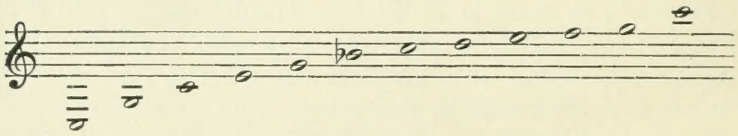
Vorwort.

Das Geheimnis der künstlerischen Wiedergabe musikalischer Werke, also auch das Geheimnis der Direktionskunst heißt Stil. Der reproduzierende Künstler, in unserem Falle der Dirigent, muß die Eigentümlichkeit jedes Meisters und jedes Meisterwerkes in sich aufgenommen haben und seine Darstellung bis in die kleinsten Einzelheiten in den Dienst dieser Eigentümlichkeit stellen. Im Erfassen der Zeitmaße, in der Phrasierung, in der klanglichen Behandlung des Orchesters, ja sogar in technischen Handhabungen wird der künstlerische Dirigent ein anderer sein, wenn er Haydn oder Beethoven, Berlioz oder Wagner, ein anderer, wenn er die Eroica oder die Pastorale, den Tristan oder die Meistersinger dirigiert. Ich glaube, es ist nicht zu viel gesagt, wenn ich, so gewagt es auch klingt, behaupte, daß sich in einem genialen Kapellmeister ebensoviele Persönlichkeiten vereinigen müssen, als er Meisterwerke wiederzugeben hat.

Eine der wesentlichsten Grundbedingungen des Stils eines Vortrags wird dessen Deutlichkeit sein. Mit dieser haben wir uns im Hinblick auf Beethovens Symphonien hier zu beschäftigen. Gerade in Beziehung auf die Deutlichkeit stellen diese größten aller Orchesterwerke die schwierigsten Aufgaben, denn selbst eine völlig korrekte Wiedergabe läßt die Absichten des Meisters nicht immer so klar hervortreten, wie dies beim Lesen der Partitur, ja selbst beim Spielen der Klavierauszüge der Fall ist. Es ist sogar nicht zu leugnen,

daß manche Stellen mehr das Gefühl der Verworrenheit als das der Befriedigung erwecken. An diesen Problemen aber nun vorbeizugehen und sich hinter die Korrektheit gegen den Notentext zu verschanzen, heißt, von vornherein auf eine stilvolle Wiedergabe verzichten.

In seiner sehr wertvollen Schrift »Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethovens«, auf die ich später noch öfter zurückkommen werde, sagt Wagner: »Wie man einer dunkel erscheinenden Stelle eines großen Philosophen nie vorübergehen soll, ehe sie nicht deutlich verstanden worden ist, und wie man, wenn dies nicht geschieht, beim Weiterlesen durch zunehmende Unachtsamkeit in das Nichtverständnis des Lehrers geraten muß, so soll man über keinen Takt einer Tondichtung, wie der Beethovens ohne deutliches Bewußtsein davon hinweggleiten.« Er weist ferner darauf hin, daß Beethovens Intentionen über die ihm zu Gebote stehenden instrumentalen Mittel weit hinausgingen, wobei er sein Augenmerk hauptsächlich auf die Behandlung der Hörner und Trompeten richtet, die damals bekanntlich nur über die Naturskala



und einige mehr oder minder fragwürdige Stopftöne verfügten. Auch empfand Wagner mit scharfem Geist und feinem Verständnis und sprach es unumwunden aus, »daß bei Beethoven nach eingetretener Taubheit das lebhafte Gehörbild des Orchesters so weit verblaßte, als ihm die dynamischen Beziehungen des Orchesters nicht mit der Deutlichkeit bewußt blieben, wie dies gerade jetzt,« (in den späteren Werken) »wo seine Konzeptionen einer immer neuer sich gestaltenden Behandlung des Orchesters bedurften, ihm unerläßlich werden sollte«.

Wir finden beim gewissenhaften Studium von Beethovens Orchesterwerken nun in der Tat, daß Hörner und Trompeten öfters nur deshalb aussetzen, weil für den betreffenden Akkord

auf den damaligen Instrumenten kein harmonisch passender Ton vorhanden war und daß sie, aus dem gleichen Grunde, die ihnen anvertraute melodische Führung abbrechen, um lediglich harmonische Noten weiter zu spielen oder zu pausieren. Wir sehen, daß diese Instrumente oft gewagte und scheinbar ganz unmotivierte Sprünge ausführen müssen, weil sie sich dem Fortschreiten des musikalischen Gebildes auf andere Weise nicht einfügen konnten. Endlich sehen wir, daß mitunter gerade die wichtigste Stimme unhörbar wird, weil sie Instrumenten anvertraut ist, die durch gleichzeitig unwichtigere Stimmen spielende aber klanglich stärkere übertönt werden.

Durch instrumentale Änderungen ist diesen Übelständen wohl abzuhelfen; geschieht dieses Ändern aber nicht mit größter Vorsicht und feinem Geschmack, so liegt die Gefahr nahe, daß das wichtigste, eben der Stil Beethovens, gefährdet wird, denn trotz der erwähnten unleugbaren Unvollkommenheiten ist die Behandlung des Orchesters durch Beethoven doch eine so durchaus eigenartige, daß auf diese Eigenart bei allen Eingriffen unbedingt Rücksicht genommen werden muß.

Die vorliegende Schrift hat sich u. a. die Aufgabe gestellt, die Grenzen, inwieweit solche Eingriffe künstlerisch zu rechtfertigen sind, möglichst scharf zu ziehen. Seit den letzten Jahren von Bülows Wirksamkeit, während derer er mehr und mehr der unheilvollen Sensation verfiel, sind leider gerade in Beethovens Werken in Hinsicht auf Tempo und Phrasierung Verzerrungen Mode geworden. Wir haben aber auch, und dies nicht durch Bülows Schuld, da er dazu doch zu feinfühlig war, instrumentale Eingriffe erlebt, die Beethovens Geist vergewaltigten. Es ist bekannt, daß ich die erwähnten Verzerrungen nicht nur in meiner Direktion vermieden habe, sondern auch in Wort und Schrift dagegen aufgetreten bin. So stehe ich auch nicht an, Hinzufügungen von Instrumenten, die Beethoven nie verwendet hat, Hinzu-

ziehungen von Posaunen in Sätzen, wo keine Posaunen vorgeschrieben sind und ähnliche leichtsinnige Experimente für eine unentschuldbare Frivolität zu erklären. Beethovens Werke sind in einer Epoche geschrieben, die der in sehr vielen Beziehungen segensreichen Reformierung der Blechinstrumente durch Anbringen der Ventile vorausging. Ich glaube mich nicht zu irren, wenn ich in seiner Schreibweise die Sehnsucht nach dieser, damals noch nicht ins Leben getretenen Reformierung herausfühle. Andererseits darf aber auch nicht verschwiegen werden, daß, wenigstens was die Hörner betrifft, auch mit den Naturinstrumenten eine weit reichere und mannigfaltigere Verwendung möglich war, als wir sie bei Beethoven finden. Dies lehrt uns ein Blick auf die Partituren seines Zeitgenossen Weber, des genialsten Meisters des Hornsatzes. Es wird daher wohl gestattet sein, Beethovens Intentionen hie und da mit Verwertung unserer reicheren Mittel im Sinne einer Verdeutlichung nachzuhelfen, nicht aber, seine Werke etwa nach den Prinzipien des modernen Orchesters umzuinstrumentieren.

Seit ich den Taktstock im Konzertsaal führte, habe ich mich redlich bemüht, den Stil der Beethovenschen Werke zu erfassen und wiederzugeben. Zahllose Aufführungen, die ich geleitet habe, gaben mir immer und immer wieder Gelegenheit, an diesen hohen Aufgaben zu arbeiten, mich darin zu vervollkommnen, meinen Sinn dafür zu schärfen und meinem Ideal, in meiner Interpretation sowohl Beethovens orchestrale Eigenart zu wahren, als auch sie mit vollkommenster Deutlichkeit zu verbinden, nach Kräften näher zu kommen. Die folgenden Ratschläge haben dadurch den Vorzug, daß sie nicht von theoretischen Betrachtungen eingegeben, sondern durchweg, in den allermeisten Fällen sogar vielfach, durch die Erfahrung bewährt sind.

Ich bestrebte mich zunächst, wo es mir notwendig erschien, den Vortrag durch Bezeichnung zu beleben, und suchte unklare Stellen, ohne daß ich die Instrumentation

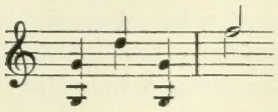
änderte, ebenfalls durch sorgsame Bezeichnung aufzuhellen, indem ich wichtige Stimmen hervor-, minder wichtige hingegen zurücktreten ließ, dies alles aber nicht im Sinne willkürlicher Nuancen ausführte, sondern lediglich auf die ununterbrochene melodische Fortschreitung des Tongebildes achtete, deren klares Erkennen einzig und allein die Deutlichkeit verbürgt. An vielen Stellen, wo ich ursprünglich eine instrumentale Veränderung für unerläßlich gehalten hatte, kam ich später zur freudigen Erkenntnis, daß eine sorgfältig durchgeführte Bezeichnung meinem Zweck nicht nur vollständig genügte, sondern im Gegenteil Beethovens Absicht mehr entsprach, wie die Änderung.

Es kommen aber Stellen vor, wo mit der Bezeichnung allein nicht auszukommen ist. In solchen Fällen entschloß ich mich allerdings zu instrumentalen Eingriffen. Mit welcher Überlegung dies geschah, muß das Buch selbst, wo jeder derartige Fall im einzelnen behandelt und begründet wird, beweisen.

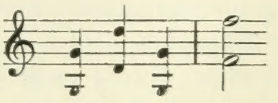
Solche Eingriffe sind verschiedener Art. An manchen Stellen ließ ich z. B. die gerade pausierende zweite Stimme eines Holzblasinstruments zur Verstärkung der ersten mit dieser im Einklang gehen. In mehreren Symphonien besetzte ich, bei starkem Streichquartett, alle Holzbläser doppelt, was übrigens schon andere Dirigenten vor mir getan hatten, bezeichnete aber dann mit peinlicher Sorgfalt in jeder einzelnen Stimme alle Stellen, wo diese Verdoppelung einzutreten und wo sie aufzuhören habe. Ausführlich wird davon in den einleitenden Bemerkungen zur Eroica im allgemeinen und später bei jeder Symphonie im einzelnen die Rede sein.

Weitere Eingriffe betreffen jene Stellen, wo die beiden Hörner oder beide Trompeten in Oktaven geführt sind, Beethoven sich aber durch das Fehlen eines Naturtones plötzlich genötigt sah, die zweite Stimme einen unverhältnismäßigen Sprung ausführen zu lassen. Wagner empfahl, wie

er selbst berichtet, den zweiten Bläsern »gemeinhin«, bei Stellen wie



stets die tiefere Oktave zu nehmen, also so



zu spielen. Diese »gemeinhin« gegebene Verordnung geht zu weit, denn oft sind gerade diese Sprünge sehr charakteristisch, und, wie ein großer Meister auch aus der Unvollkommenheit der Mittel Nutzen ziehen kann, so entspricht die höchst merkwürdige Verwendung der Naturtöne eben gerade oft Beethovens Eigenart und würde der Versuch der Verbesserung nur eine Verschlechterung bedeuten. Ich habe also auch in Hinsicht auf diese Sprünge jeden Fall einzeln in Betracht gezogen und Änderungen, d. h. Transponierungen in die tiefere Oktave, nur dort vorgenommen, wo die Behinderung Beethovens durch den lückenhaften Tonumfang der damaligen Instrumente deutlich zutage tritt.

Viel weniger zahlreich als diese bescheidenen Nachhilfen sind jene Stellen, wo ich tatsächlich Hinzufügungen vornahm, d. h. in den Blechinstrumenten Pausen mit harmonischen Noten ausfüllte oder den Gang der Tonfolge in diesen Stimmen zugunsten der Melodie etwas abänderte. Ich tat es nur dort, wo unwiderleglich hervorgeht, daß Beethoven die betreffende Stelle so geschrieben hätte, wenn nicht der oft erwähnte tonische Mangel der betreffenden Instrumente seinen Absichten einen ihm gewiß schmerzlichen Zwang auferlegt hätte, von dem befreit zu sein er uns danken würde, weilte er noch unter den Lebenden.

Wirkliche Neuerungen, natürlich lediglich mit Benutzung

der vorgeschriebenen Instrumente, nahm ich teils mit Annahme der von Wagner gemachten Vorschläge, teils selbständig nur in den sehr spärlichen Fällen vor, wo absolut durch kein anderes Mittel eine den Beethovenschen Absichten entsprechende Wirkung zu erreichen war. Ich lade zur unbefangenen Prüfung dieser von mir im nachfolgenden mit aller Gründlichkeit beleuchteten Fälle, eventuell zu einer praktischen Vergleichung ein, indem man versuchsweise diese Stellen zuerst im Original und nachher in der von mir vorgeschlagenen Veränderung probieren möge. Nicht unterlassen will ich, hier zu erwähnen, daß, wo ich auch diese Veränderungen spielen ließ, mir nie daraus ein Vorwurf erwachsen ist, ja, daß sie niemand als solche empfunden hat, sondern daß mir nur zuweilen die Verwunderung darüber ausgesprochen worden ist, daß ich manches »so klar« herausbrächte, wie man es bisher nicht gehört habe. —

Eine eingehende Revision glaubte ich, den metronomischen Bezeichnungen widmen zu müssen. Das Metronom ist ein Instrument, das, wie Berlioz richtig sagt, nur grobe Mißgriffe verhütet. Jeder Komponist wird mir auch zugeben, daß die Ansicht über das Tempo eines eigenen Stückes sich leicht um ein Beträchtliches ändert, sobald das in der Phantasie geschaffene Tongebilde in die reale Wirklichkeit der Ausführung tritt. Die Erfindung Maelzels fällt in eine Zeit, da Beethoven bereits sehr schwerhörig war. Welchen Irrtümern mußte er bei der metronomischen Bezeichnung seiner Werke ausgesetzt sein, da er ja kaum mehr imstande war, deren Zuverlässigkeit durch das lebendige Gehör zu kontrollieren. Ein Versuch, Beethovens Symphonien nach den metronomischen Bezeichnungen zu spielen, beweist ihre Unzuverlässigkeit in sehr vielen Fällen. Ich weise jedoch ausdrücklich darauf hin, daß meine diesbezüglichen Angaben natürlich auch nur ungefähre sein können, wie überhaupt das künstlerische Erfassen des Tempo nicht so feststehend ist, daß es durch Zahlen mit absoluter Treue geregelt werden kann. —

Für die Angabe der Seiten- und Taktzahlen folge ich der Breitkopf & Härtelschen Gesamt-Ausgabe. —

Will nun jemand Nutzen aus meiner Schrift ziehen, so verlange ich von ihm, daß er nicht nur darin blättere und vielleicht einiges, ihm besonders zusagende herausgreife, sondern, daß er, wenigstens einmal, die Partituren der Beethovenschen Symphonien an der Hand meiner Angaben aufmerksam durcharbeite, und sich diesbezügliche Einzeichnungen in die Partituren genau, nicht oberflächlich mache. Nur so wird er ein Bild dessen, was ich ihm zu sagen habe und wohl auch eine Vorstellung meiner Auffassung dieser Werke gewinnen. Wer dann vielleicht findet, daß ich zu ausführlich bin, daß ich mich bei scheinbar Unwichtigem länger als nötig aufhalte, und daß ich auf Dinge wiederholt hinweise, die jeder intelligente Musiker von selbst finden könne, der möge zunächst bedenken, daß in der Kunst auch das Unscheinbare wichtig ist, wenn es der Vollendung des Ganzen dient, und ferner, daß ich mich mit meinen Ratschlägen nicht nur an die älteren Meister der Dirigierkunst wende, die schon auf ihre Weise Beethovens Stil zu beherrschen sich bemüht haben, sondern vor allem an die jüngeren Dirigenten, an die kommende Generation, die teils durch die große Bequemlichkeit der modernen Partituren, wo alles »klingt«, verwöhnt ist und sich dem spröderen Beethovenschen Orchester gegenüber so unbehaglich fühlt wie vor einer Sphinx, die immer wieder unlösbare Rätsel aufgibt, teils durch die noch immer nicht verschwundene übertriebene Nachahmung der Bülowschen Direktionsweise meint, ihr Heil in Mätzchen suchen zu müssen, statt sich vom Genius der Schönheit und Wahrheit leiten zu lassen. Ich habe daher, auch außer den oben erwähnten Hinweisen, überall dort Mitteilungen über die Art meiner Interpretation gemacht, wo mir dies von Nutzen oder durch das Wort überhaupt möglich schien.

Die vollkommenste Befolgung aller meiner Angaben wird

aber keine vollkommenen Aufführungen verbürgen, wenn der künstlerische Geist fehlt, der allein die Symphonien Beethovens zur lebendigen Erscheinung bringen kann. Kein apodiktisches Lehrbuch für aufstrebende Kapellmeister soll daher meine Arbeit sein, wohl aber ein liebevoller Führer über die Klippen und Gefahren dieser größten aller Dirigentenaufgaben, der auf einen sicheren Weg führt, auf dem dann selbständig weiter geschritten werden kann.

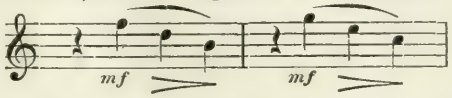
In diesem Sinne übergebe ich das Buch der Öffentlichkeit.

München, Juli 1906.

Felix Weingartner.

Erste Symphonie.

Seite 3, Takt 5 u. 6. Erste Flöte und erstes Fagott sind melodisch wichtige Stimmen und werden, während das übrige Orchester *p* bleibt, durch folgende Vortragsart



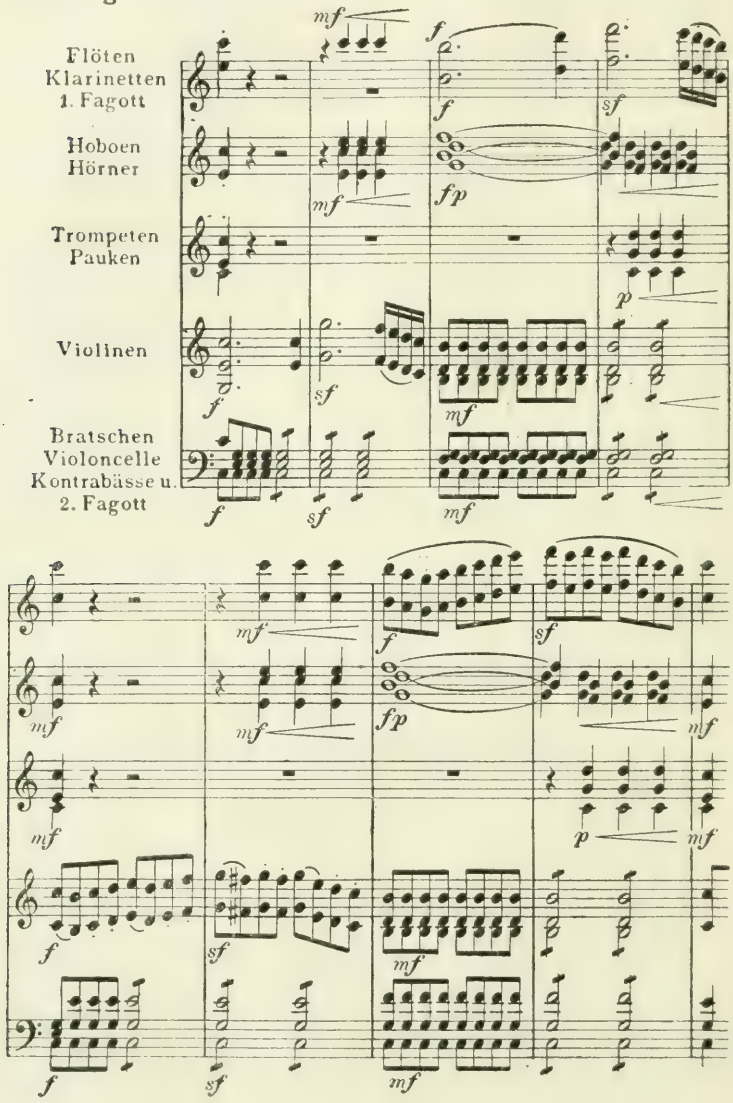
deutlich hörbar. Die Hörner sind, trotz des im 2. Takt eintretenden Unisono mit dem Fagott, als harmonische Stimmen aufzufassen und bleiben daher *p*.

Seite 4, Takt 6. Die vier Zweiunddreißigstel im Streichquartett werden mitunter wie Vorschlagsnoten gespielt, was falsch ist; sie müssen genau den Wert eines Achtels darstellen. Ihre eigentliche melodische Bedeutung erhalten sie, wenn man das unmittelbar nachfolgende Allegro con brio so nimmt, daß der Wert eines halben Taktes dem eines Achtels im vorhergehenden Adagio molto genau entspricht. Dies stimmt allerdings mit der Metronomisierung nicht überein, verleiht aber dem Hauptthema mehr Charakter, als wenn dieses gleich im Anfang mit voller Schnelligkeit gespielt wird, die später, nach vorhergegangener allmählicher Steigerung beim *ff*, Seite 5, Takt 6, eintreten mag. Es sei ausdrücklich bemerkt, daß es sich hier, wie überall bei ähnlichen Bemerkungen, um Schwebungen, nicht aber um Verrückungen des Zeitmaßes handelt. Ein gesucht langsamer Anfang des Allegro wäre ebenso störend, wie ein zart vorbereitendes Zurückhalten in den ersten Takten, das den Hauptteil gleichsam der Einleitung entwachsen läßt, reizvoll und für den Eindruck fördernd ist.

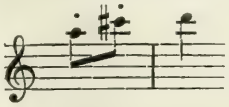
Seite 4, letzter Takt und Seite 5, Takt 2 u. 4. Sämtliche *sf* sind als *sfp* auszuführen.

Seite 5, Takt 8—16. Hier liegt die Gefahr nahe, daß die nur von Flöten, Klarinetten und dem ersten Fagott gespielten Imitationen der von den Violinen intonierten Passagen sowohl von Hörnern, Trompeten und Pauken, als auch, bei stark besetztem Streichquartett, von diesem übertönt werden, so daß der Zuhörer nur Blechakzente und oftmals wiederholte

Streicherakkorde vernimmt. Ich schlage daher folgende Bezeichnung vor:

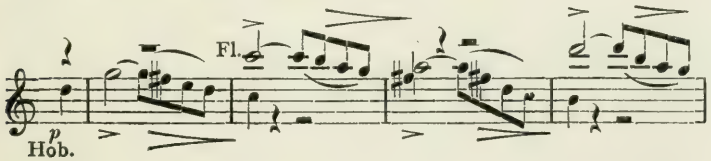


Die Streicher verbleiben nun auch im 17. Takt *mf* und die Holzbläser schließen sich ihnen an, indem sie das

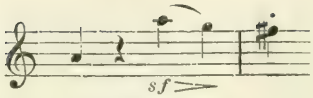


ebenfalls *mf* einsetzen, wodurch das im nächsten Takt vorgeschriebene, drei Takte währende Crescendo ermöglicht wird. Wird hingegen die ganze im vorletzten Notenbeispiel zitierte Stelle wie vorgeschrieben *ff* gespielt, so muß die Tonstärke entweder plötzlich vermindert werden, um ein Crescendo herauszubringen, oder aber man muß auf dieses überhaupt verzichten. Die oben angegebene Bezeichnung gibt also nicht nur für die betreffenden Takte Klarheit, sondern beseitigt auch das soeben angedeutete Dilemma.

Seite 6, Takt 10—13. Im Interesse des graziösen Vortrags dieser Stelle ist folgende Nuancierung zu empfehlen, wobei jedoch zu erinnern ist, daß die > als anmutige, weiche Belebungen der Töne auszuführen sind; das geringste Forcieren wäre vom Übel.



Von den vorgeschriebenen *sf* in den folgenden vier Takten gilt dasselbe wie das von den eingezeichneten > Gesagte. Sie sind *sf* im piano, nicht im forte, ein Unterschied, der überall auf das genaueste zu beachten ist, und müssen daher sehr fein ausgeführt werden. Es ist geraten, ihnen in den Orchesterstimmen kurze > folgen zu lassen, also in Flöten und Klarinetten:

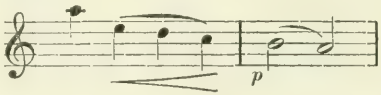
im Streichquartett: 

im ersten Fagott:

und hierauf in Bratschen, Violoncellen und Kontrabässen:

Seite 6, Takt 18 u. 19 und Seite 7, Takt 1 u. 2. Für die Bezeichnung der melodieführenden Stimmen, Violinen, erste Flöte und erste Hoboe, gilt die für Seite 6, Takt 10—13 gemachte Vorschrift.

Seite 7, Takt 5 u. 6. Ich empfehle für alle Stimmen folgende Bezeichnung,



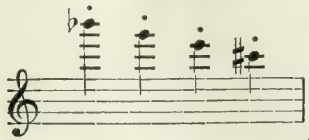
worunter aber nicht etwa ein heftiges Crescendo mit überraschendem »*p* subito«, sondern ein weiches Beleben des Tones mit nachfolgender Rückkehr zu dem die ganze vorhergehende Stelle beherrschenden *p* verstanden sein soll.

Seite 7, Takt 15. Mit diesem Takt beginnt eine der charakteristischesten Episoden dieser Symphonie. Die wundervollen Baßgänge, die originellen Modulationen und die vielsagenden Phrasen von Hoboe und Fagott lassen den späteren Beethoven vorahnen. Um hier dem Ausdruck sein volles Recht zu wahren, glaube ich ein mit dem erwähnten Takte eintretendes Poco meno mosso rechtfertigen zu können. Im 4. Takt der Seite 8 hat dann wieder eine allmähliche Beschleunigung einzutreten, die drei Takte anhält und im 7. Takt derselben Seite das ursprüngliche Allegro (tempo I) erreicht.

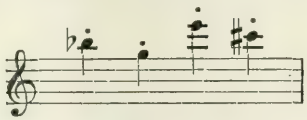
Die nur in den ersten zwei Takten in Violinen und Bratschen angegebene Bezeichnung . . . . gilt für die ganze Stelle bis zum Crescendo, wo eine kräftigere Strichart eintreten möge.

Seite 8, Takt 12. Sämtliche Stimmen sind mit einem zum nachfolgenden *ff* führenden zu versehen.

Seite 8, Takt 16. Die heutige Einrichtung des Instruments rechtfertigt es, wenn die erste Flöte in diesem Takt

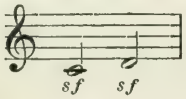


spielt, statt:



Beethoven wagte nie, die Flöte über das hohe *A* hinaus zu notieren, was ihn, wie wir später sehen werden, zu seltsamen Abnormitäten in der Melodieführung veranlaßte.

Seite 8, letzter Takt. Der unnatürliche Sprung im zweiten Horn und der zweiten Trompete ist lediglich daraus zu erklären, daß den damaligen Naturinstrumenten das tiefere *D* fehlte. An dieser und an ähnlichen Stellen, auf die im einzelnen hingewiesen werden soll, ist daher die Korrektur in

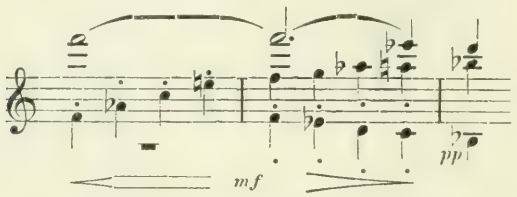


vollkommen berechtigt. Auch möge das zweite Horn in den folgenden Takten bis zum Wiederholungszeichen stets das tiefere *D* statt des höheren nehmen.

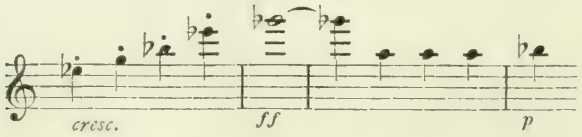
Ich empfehle, in diesem Satz den ersten Teil zu wiederholen, wo dann, da dem wiederholten Hauptthema nunmehr keine Einleitung vorangeht, auch kein Grund mehr vorhanden ist, das Zeitmaß zurückzuhalten. Die Reprise möge also im vollen Allegrotempo begonnen werden, für das = 112 als ziemlich richtige Bezeichnung erscheint.

Seite 10, Takt 7. Sämtliche Stimmen sind mit einem zum nachfolgenden *f* führenden ≺ zu versehen.

Takt 4—7 dieser Seite bilden eine viertaktige Periode, der eine unmittelbar folgende, ebenfalls viertaktige Periode entspricht. Obwohl diese zweite Periode nur eine Transposition der ersten ist, so ist doch für jene, da sie *p* und nicht wie die erste *f* auslautet und auch, da sie nach Dur und nicht nach Moll führt, eine von der ersten abweichende Vortragsart geboten. Ich habe daher für die Takte 10, 11 und 12 dieser Seite folgende Nuancierung in allen Stimmen eingeführt. Das zweite Horn spielt während dieser Takte das tiefere *F*, ein Ton, der den Naturinstrumenten bekanntlich fehlte.



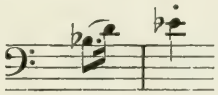
Seite 10, Takt 13—17. Die melodieführende Stimme liegt hier in der ersten Flöte. Während diese, namentlich da sie crescendo spielt, im 13. und 14. Takt vollständig ausreicht, kann sie vom 15. Takt ab leicht zu schwach erscheinen, da dann das Streichquartett schon ziemlich stark geworden und bereits im 16. Takt beim *ff* angelangt ist. Es empfiehlt sich daher, diese Stelle



von beiden Flöten im Einklang spielen zu lassen. Die Hoboen mögen das Crescendo auf *Es G* nicht zu stark ausführen.

Seite 10, Takt 18. Auf die Wichtigkeit, daß ein *p* nach einem *f* ohne vermittelndes, abschwächendes Diminuendo eintrete, hat schon Wagner mit besonderem Augenmerk auf Beethovens Kompositionen hingewiesen. Ich tue dies hier nochmals und füge hinzu, daß dieses Eintreten im Tempo, ohne eine aus dem Rhythmus herausfallende Trennung vor dem *p*, also ohne sog. »Luftpause« zu geschehen hat. Gleichzeitig erkläre ich, daß ich das Anbringen von solchen Luftpausen in klassischen Meisterwerken, also auch in den Symphonien Beethovens, für eine der abscheulichsten Geschmacklosigkeiten des modernen Dirigierens halte. Trotz künstlerischer Freiheit der Darstellung, darf die große Line des Tempo niemals unterbrochen werden. Dies ist eine der allerersten Anforderungen, die ich stelle, und woraufhin sich jeder Dirigent mit aller Strenge zu erziehen hat, will er nicht ein Effekthascher sein. Allerdings gehören gerade diese unvermittelten Eintritte des *p* zu den Schwierigkeiten des Vortrags, die nur durch sorgsame Schulung der Orchester vollkommen zu überwinden sind.

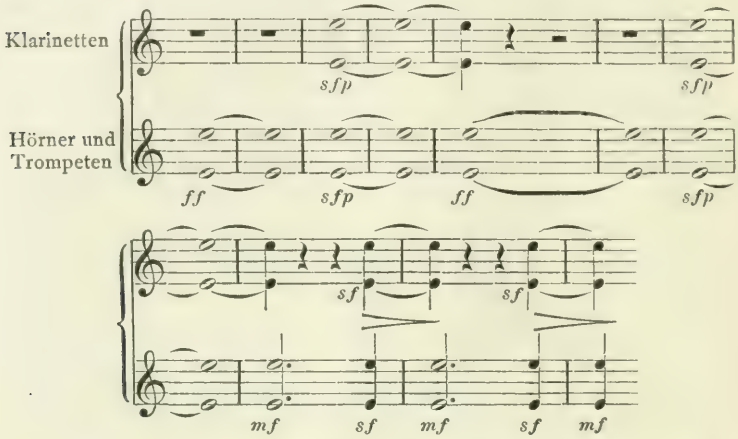
Seite 11, Takt 5. Von diesem Takt ab neigen auch die besten Orchester zum Eilen. Dies ist sorgfältig zu vermeiden. Die kleinen, über die verschiedenen Instrumente wie Lichtpunkte verstreuten Rhythmen



müssen sich in tadelloser Präzision wie Glieder einer Kette ergänzen, während alle Spieler während 15 Takte in einem durch keinerlei Nuancierungen gestörten *p* mit leichtester Tongebung verbleiben. Um so energischer ist dann das kurze Crescendo im 3. Takt der Seite 12 auszuführen.

Seite 12, Takt 4—11. Werden hier die verschiedenen *E* in Hörnen, Trompeten und Klarinetten durchweg *ff* gespielt,

so können die melodischen Phrasen der Flöten, Hoboen und Fagotte nicht zu voller Deutlichkeit gelangen; diese wird durch folgende Bezeichnung ermöglicht.



Seite 13. Hier tritt das Hauptthema zum erstenmal in voller Pracht auf. Es empfiehlt sich daher, das Tempo, bei Festhalten des energischen Ausdrucks, etwas nach der breiteren Seite zu modifizieren und diese Modifikation durch ein fast unmerkliches Zurückhalten in den dem *ff* vorangehenden vier, crescendo auszuführenden Takten vorzubereiten. Im nachfolgenden allmählichen Crescendo, beginnend im 14. Takt dieser Seite, ergibt sich die Gelegenheit, das Zeitmaß wieder sanft zu beleben, so daß mit dem 1. Takt der Seite 14 das Grundtempo wieder hergestellt ist. Es ist genau darauf zu achten, daß die Streicher die kurzen Sechzehntelfiguren in stufenweiser dynamischer Steigerung ausführen und nicht etwa dort, wo cresc. steht, bereits *f* spielen.

Seite 13, Takt 7—10. Zweites Horn und zweite Trompete können hier die tieferen *D* spielen. Nicht dasselbe gilt jedoch vom 14. und 15. Takt dieser Seite, weil das tiefere *D* des zweiten Horns hier die Fortschreitung des dem zweiten Fagott anvertrauten Basses störte. Das folgende tiefe *E* der

Hörner hat trotz des analogen Fortschreitens des zweiten Fagotts keinen Einfluß auf die Baßführung, da diese hier in den Violoncellen und Kontrabässen liegt.

Seite 14, Takt 8. Ich halte hier, schon wegen des leisen Eintritts von Flöte und Klarinette auf dem vierten Viertel, ein zum *p* des folgenden Taktes führendes >< im Streichquartett für gerechtfertigt.

Seite 14, Takt 9—19 u. Seite 15, Takt 1—5. Mit entsprechender Anwendung auf die veränderte Instrumentation gilt hier, was oben für Seite 6, Takt 10—19 und Seite 7, Takt 1—6 gesagt worden ist.

Seite 15, Takt 14. Poco meno mosso (wie vorher).

Seite 16, Takt 3—5. Wieder etwas beleben (wie vorher).

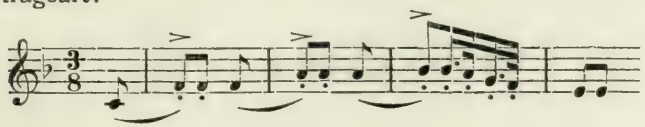
Seite 16, Takt 6. Tempo I (wie vorher).

Seite 16, Takt 11. In allen Stimmen < (wie vorher).

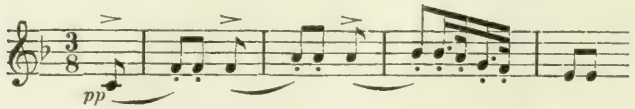
Seite 16, Takt 16 u. 17. Ein Versuch, diese Stelle nach dem Muster der ihr entsprechenden auf Seite 8 in Hörnern und Trompeten zu retouchieren, wäre verfehlt. Sowohl das hohe *A* wie das hohe *F* stand auf den Naturinstrumenten zur Verfügung. Ein Vergleich der verschiedenen Instrumentationen beider Stellen zeigt auch deutlich, daß sich Beethoven das Blech für den kräftigen Eintritt der Dominante mit nachfolgender Tonika verspart hatte. Dieses eine Beispiel gilt für viele ähnliche und diene jenen zur Warnung, die meinen, überall instrumental nachhelfen zu müssen, weil dies an einigen Stellen, wie wir sehen werden, unerläßlich ist.

Seite 19. Als metronomische Bezeichnung nehme ich etwa ♪ = 104 an, anstatt ♪ = 120.

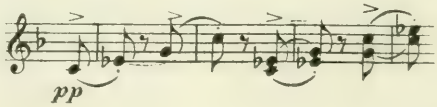
Das Hauptthema unterliegt leicht der folgenden trivialen Vortragsart:



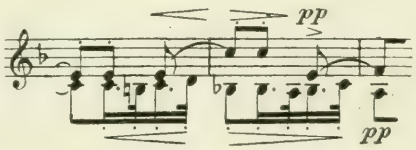
Ich empfehle daher stets, in welcher Stimme das Thema auch auftritt, dem Auftakt einen, natürlich äußerst feinen Akzent zu geben, was sich graphisch nicht anders als so darstellen läßt:



Dasselbe gilt für mehrere andere Stellen dieses Satzes, so auch z. B. für den Anfang des zweiten Teils:

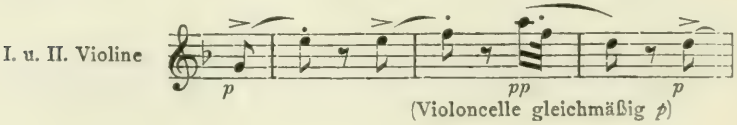


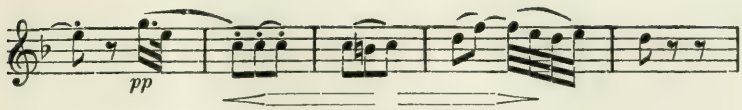
Seite 19, Takt 11 u. 12. Für zweite Violinen, Bratschen und Violoncelle ist folgende Bezeichnung zur Belebung des Vortrags dienlich:



Seite 19, Takt 16. Das über neun Takte sich erstreckende, also sehr allmählich auszuführende cresc. verwandelte ich verdeutlichend in diesem Takt in ein »poco cresc.« und setzte sodann im 22. Takt »più cresc.«

Seite 20, Takt 4—11. Folgende Bezeichnung sei in sehr diskreter Ausführung zur Belebung des Vortrags empfohlen:





(dieses cresc. und dim. überall,
außer in den Hörnern, die *p* bleiben.)

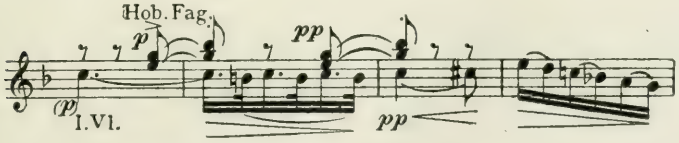
Vom Auftakt im 11. bis zum 15. Takt spielen die zweiten Violinen sowie erste Flöte und erste Hoboe poco espressivo, während die ersten Violinen ihre absteigenden Sechzehntelfiguren ganz *pp* ausführen.

Seite 20, letzter Takt. Hoboen und Fagotte spielen bereits das *C* forte, nicht erst das *G*, wie ich eigentümlicherweise einmal korrigiert fand. Dasselbe gilt in Beziehung auf das *F* und *C* für alle Bläser Seite 25, Takt 20.

Seite 21, Takt 11. In diesem Takt kann ein Diminuendo gemacht werden und spielt man dann die folgenden vier Takte etwas leiser wie die drei dem Diminuendo vorausgehenden, zu denen jene in solcher Ausführung gewissermaßen ein sanft entschwebendes Echo bilden. Auf dem dritten Achtel des 15. Taktes tritt wieder, wie vorgeschrieben, das normale *p* ein, das den ersten Teil graziös abschließt.

Das Wiederholungszeichen wird nicht beachtet.

Ungefähr vom 3. Takt der Seite 22 ab wird sich naturgemäß eine leise Belebung des Zeitmaßes ergeben, die etwa vom letzten Takt dieser Seite in allmählichen Abstufungen zum Grundtempo des Hauptthema zurückzuführen ist. Für den 10. bis 13. Takt der Seite 23 habe ich folgende Vortragsweise angenommen,



wobei ich bezüglich der zwei letzten Takte die ersten Violinen vor Sentimentalität warnte. Hatte ich den Vortrag der

kleinen Phrasen der Hoboe und des Fagotts durch ein leises Ritenuto unterstützt, so ließ ich deshalb schon in den erwähnten zwei Takten, nicht erst beim Beginn des Hauptthema, das Grundtempo eintreten.

Die bei der Reprise hinzukommenden Figurationen, die im 14. Takt der Seite 23 in den Violoncellen beginnen, können gar nicht leicht und graziös genug ausgeführt werden. Ich habe darum auch im 6. Takt der Seite 24 im zweiten Fagott, sowie in den Bratschen, Violoncellen und Kontrabässen noch ein *pp* hinzugefügt.

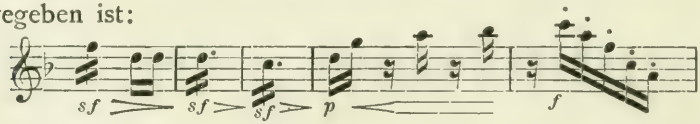
Seite 24, Takt 10. Auch hier vorerst nur »poco cresc.« und erst im 15. Takt »più cresc.«.

Seite 25, Takt 1—12. Siehe das vorhin von Seite 20, Takt 4—15 Gesagte.

Seite 26, Takt 9—13. Siehe das vorhin von Seite 21, Takt 11—15 Gesagte.

Seite 26, Takt 15 u. 16. Das kleine Solo der ersten Hoboe ist ausdrucksvoll, mit ziemlich hervortretendem Crescendo, aber ohne Verschiebung des Zeitmaßes zu spielen.

Seite 27, Takt 5—9. Um den hier anhaltend *f* spielenden Holzbläsern ihre melodische Vorherrschaft zu sichern, empfiehlt es sich, bei stark besetztem Quartett dieses durchweg so zu bezeichnen, wie in nachfolgendem für die erste Violine angegeben ist:



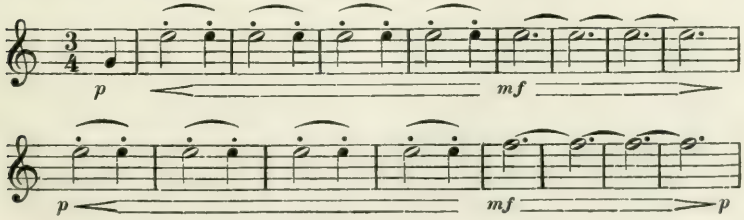
Seite 27, Takt 15—19. Diese Wiederholung der vorhergehenden vier Takte wird *pp*, im Gegensatz zum vorhergehenden *p* gespielt. Das *pp* beginnt in der Flöte Takt 17, in den Hoboen Takt 15 auf dem dritten Achtel, in den Klarinetten und Fagotten Takt 17, in den Hörnern Takt 15, in den ersten Violinen Takt 16, in den zweiten Violinen und Bratschen Takt 15 auf dem ersten Zweiunddreißigstel, in den Violoncellen und Bässen Takt 15 auf dem dritten Achtel. Im 19. Takt

beginnen die Hörner auf dem dritten Achtel wieder in gewöhnlichem *p*, worauf das im 21. Takt beginnende, von Beethoven vorgeschriebene *pp* besonders schön wirkt, namentlich wenn es von einem zarten Zurückhalten des Zeitmaßes begleitet wird. Das gleich darauf eintretende *f* muß aber wieder das Grundtempo bringen.

Derartige Bemerkungen sollen als Anregungen, nicht als Vorschriften gelten. Es ist besser, sie gar nicht zu beachten, als sie plump oder in übertriebener Weise auszuführen.

Seite 28, Takt 16 u. 17. Im Interesse der melodischen Gliederung ließ ich in den ersten und zweiten Violinen das *C Des* (Auftakt und erstes Viertel) *p* oder höchstens *mf*, jedenfalls aber in deutlichem dynamischen Abstand von dem auf dem zweiten Viertel des 17. Taktes wieder eintretenden *f* spielen. Es scheint mir dies auch Beethovens Absicht gewesen zu sein, da sonst kein Grund vorlag, in den Violinen auf diesem zweiten Viertel das *f* nochmals vorzuschreiben. Die durch diesen Takt eingeleitete Modulation nach *Ges*-dur ist eine der zahlreichen in dieser ersten Symphonie schon hervortretenden kühnen und neuen Züge Beethovens. Das beim Eintritt dieses *Ges*-dur (Takt 19) verzeichnete *ff* muß von allen beteiligten Instrumenten mit besonderer Kraft gespielt werden.

Seite 30, Trio. Für die ersten 16 Takte dieses Trio habe ich folgende Vortragsweise angenommen. Das erstemal spielen die Holzbläser und Hörner so



und die Violinen, wie vorgeschrieben, in gleichmäßigem *p*, Bei der Wiederholung aber werden diese sechzehn sowie die noch folgenden Takte bis zum Wiederholungszeichen *pp*, ohne die von mir eingefügten < *mf* > gespielt. Die Violinen spielen dann natürlich ebenfalls *pp*, also leiser wie das erstemal. Das *sf* im 16. Takt der Seite 31, das bereits für das erstemal nur einen Akzent im *p* darstellt, wird bei der Wiederholung kaum merklich hervorgehoben.

Ich wiederrate ein zu häufiges Anbringen solcher Echowirkungen, wie ich sie hier und im Andante dieser Symphonie einige Male ausführen ließ. Sie wirken, namentlich in Kompositionen ernsten Charakters leicht affektiert. Dem heitern, von Haydn sichtlich beeinflußten Stil dieses Werkes scheinen sie mir an den erwähnten Stellen nicht ungemäß. In den späteren Symphonien werden wir ihnen kaum mehr begegnen.

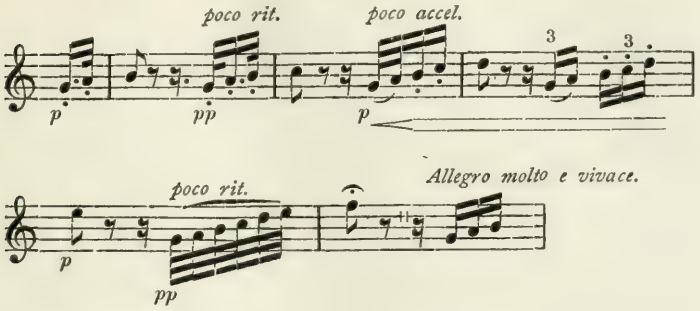
Seite 31. Man beginne nach dem Doppelstrich nicht zu leise, um das später vorgeschriebene Diminuendo zu ermöglichen.

Seite 32, Takt 9 u. 10. Ich warne vor einer Übertreibung des < >, die grotesk wirkte.

Der erste Teil des Hauptteils dieses Scherzo ist so kurz, daß ich empfehle, ihn auch beim Da capo nach dem Trio zweimal zu spielen, um den Eindruck des allzuflüchtigen Vorüberhuschens, der nach meinem Gefühl bei nur einmaligem Spielen eintritt, zu vermeiden. Dies Verfahren stellt eine nur für diese Symphonie geduldete Ausnahme dar und darf für keine andere Symphonie, weder Beethovens noch eines andern Meisters, in Anwendung kommen.

Seite 33, Takt 1—6. Die erste Fermate auf dem *G* wird ziemlich lang ausgehalten und dann abgewinkt, so daß eine kurze Pause vor dem Eintritt der ersten Violinen entsteht. Die nachfolgende Stelle soll bereits von Bülow im Charakter einer improvisierenden Einleitung vorgetragen worden sein.

Wie dies geschah, weiß ich nicht, da ich diese Symphonie nie unter Bülows Leitung gehört habe. Ich habe Beethovens Vorschriften folgendermaßen ergänzt:

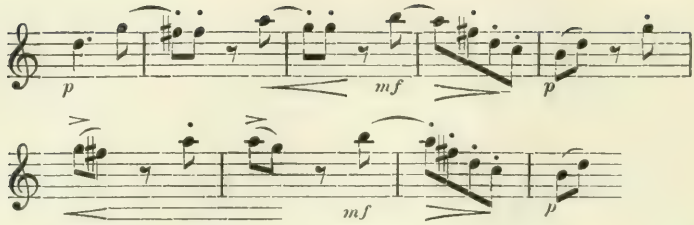


Im Allegro molto e vivace nehme ich als metronomische Bezeichnung ♩ = 138 statt 𝅗𝅥 = 88 an, wodurch ein schädliches Überhetzen vermieden wird.

Seite 34, Takt 18—20. Die kleine Phrase in erster Flöte, erster Klarinette und im ersten Fagott

tritt nicht genügend hervor, wenn Trompeten, Pauken und Hoboen wie vorgeschrieben *f* spielen. Dieses *f* nun abzuschwächen widerspräche dem Charakter der ganzen Stelle und doch ist es gerade wichtig, daß man die lustige, beinahe drollige Figur der Holzbläser sehr deutlich hört. Ich ließ daher die zweite Flöte, zweite Klarinette und das zweite Fagott mit den ersten Stimmen im Einklang mitgehen und alle sechs Instrumente *ff* blasen, wodurch die offenbar beabsichtigte Wirkung erreicht wurde.

Seite 35, Takt 17—21 u. Seite 36, Takt 1—3. Die ersten und zweiten Violinen spielen dieses anmutige Thema in folgender Nuancierung:

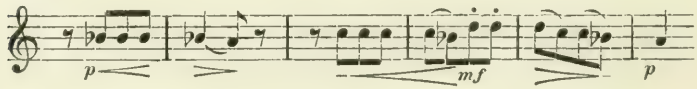


Seite 36, Takt 25. Zweites Horn und zweite Trompete nehmen die tieferen *D*.

Seite 37. Der erste Teil dieses Satzes wird wiederholt.

Seite 37, letzter Takt u. Seite 38, erster Takt. Auf den Unterschied zwischen dem *pp* dieser Takte als merkliche Abschwächung zum vorhergehenden *p* sei ganz besonders hingewiesen, ebenso auch darauf, daß die Violinen das im zweiten Takt der Seite 38 plötzlich eintretende *ff* nicht etwa durch ein < vorbereiten dürfen. Zum deutlichen Hervorbringen der soeben erwähnten feinen und starken Unterscheidungen ist es aber dringend notwendig, daß das Tempo niemals überhastet werde, wovor ich hier nochmals, auch im Interesse der zierlichen Anmut dieses Satzes, ausdrücklich warne.

Seite 38, Takt 11—15. Für die ersten Violinen möge folgende Vortragsweise gelten:

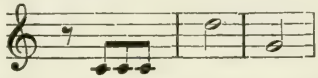


Die nachfolgende Stelle mit ihrem überaus reizvollen Wechsel von gebundenen und gestoßenen Läufen wirkt nur dann richtig, wenn sie tatsächlich »sempre *p*« ohne den geringsten Versuch eines Crescendo gespielt wird, das erst, wie vorgeschrieben, im 10. Takt der Seite 39, dann aber um so kräftiger einzutreten hat.

Seite 40, Takt 13—16. Es ist von größter Wichtigkeit, daß das *p* in den Holzbläsern hier unvermittelt einsetzt.

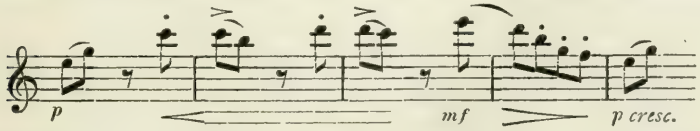
Ein vorbereitendes Diminuendo in den ersten zwei Takten, das nachlässigen Bläsern diese Stelle freilich erleichtert, verdirbt die ganze Wirkung. Ich habe deshalb zur Vermeidung jeden Irrtums zum 1. Takt in Flöten, Klarinetten und Fagotten *ff* geschrieben und im 3. Takt dem *p* ein »subito« hinzugefügt. Zu meiner Überraschung wurde mir nicht nur einmal sondern öfter das Kompliment gemacht, gerade aus dieser Stelle etwas ganz Besonderes »gemacht« zu haben. Was es besonderes sein soll, eine Vorschrift richtig auszuführen, habe ich nie begriffen, allerdings aber auch nicht, wie sich gerade hier eine andere als die beschriebene Vortragsart einbürgern konnte. Dieser geniale Zug, daß das *ff* des ganzen Orchesters in den Holzbläsern gewissermaßen noch zwei Takte nachhallt, um dem *p* des wiedereintretenden Hauptthema plötzlich zu weichen, ist so ganz Beethovenisch, daß er gar nicht mißverstanden werden kann.

Seite 41, Takt 18—23. Obwohl hier die Versuchung nahe liegt, in der zweiten Trompete und dem zweiten Horn die tieferen *D* zu nehmen, so möchte ich doch davon abraten. Namentlich in Verbindung mit dem ersten Takt der nächsten Seite finde ich die Sprünge



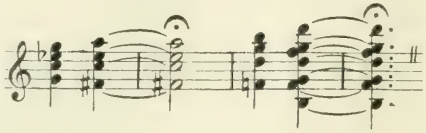
zu charakteristisch, als daß ich eine Abschwächung rechtfertigen könnte.

Seite 42, Takt 4—11. Siehe Seite 35, Takt 17 bis Seite 36, Takt 3. Die folgenden vier Takte sind dann natürlich ebenso,



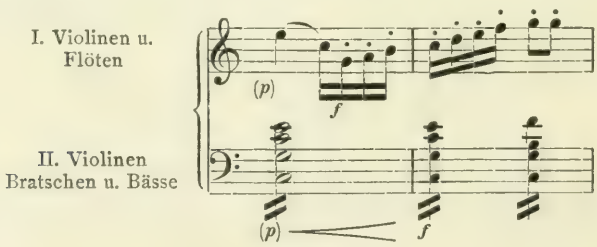
vielleicht sogar, dem melodischen Charakter entsprechend, mit etwas gesteigertem Ausdruck vorzutragen wie die acht vorhergehenden.

Seite 43, Takt 23 u. 24 u. Seite 44, Takt 1 u. 2. Die Akkordfolge



stellt einen geschlossenen melodischen und harmonischen Komplex dar, daher wohl die zweite Fermate abzuwinken ist, nicht aber die erste, die zur Vermeidung einer hier unpassenden starken Unterbrechung auch kürzer auszuhalten ist, wie die zweite.

Seite 44, Takt 11. Dieser Eintritt des *f* auf der vorletzten Note des Thema, das dadurch einen plötzlichen durch nichts zu erklärenden Ruck erhält, läßt mich fast an eine kleine Flüchtigkeit des Autors glauben; ich meine daher, die nachfolgende, Beethovens Absicht nach meinem Gefühl nicht irritierende Redaktion der Vortragszeichen für diesen und den nachfolgenden Takt vertreten zu können.



Seite 45, Takt 19 u. 21. Daß diese beiden *sf* in den Hoboen und Hörnern hier nur »Akzente im *p*« sind, daher sehr zart ausgeführt werden müssen, sei besonders erwähnt. Die betreffenden Bläser dürfen überhaupt nicht vergessen, daß die Takte 18—21 eine Piano-Wiederholung der vorhergehenden gleichlautenden Fortestelle sind. Gerade die beiden *sf* verführen aber nur zu leicht dazu, auch diese vier Takte wieder stark zu spielen.

Zweite Symphonie.

Die zweite Symphonie bedarf weniger zahlreicher und, mit Ausnahme einer einzigen Stelle, auch weniger eingreifender Hinweise wie die erste. Sie ist so einfach und ihr orchestrales Kolorit so frisch und leuchtend, daß sich ein belebter Vortrag fast überall von selbst ergibt. Strahlende Jugend, frohe Innigkeit und ungebrochene Kraft, das sind die Grundzüge ihres Wesens. Mit blasser Reflexion an sie herantreten heißt sie verderben.

Seite 3, Takt 1. Die Fermate darf nicht abgewinkt, nach ihr somit keine Pause eingeschaltet werden. Dies lehrt uns eine Vergleichung des ersten mit dem fünften Takte, wo dieselbe Melodie in ununterbrochenem Flusse weitergeht. Das erste Viertel mit der Fermate wird mäßig lange ausgehalten, worauf der Dirigent unmittelbar auf das zweite Viertel weitergeht. Dieses wird bereits in zwei Achtelschläge geteilt, hält das ganze Orchester somit, da punktierte Viertel vorgeschrieben sind, das erste Achtel noch aus und hören die mit Pausen bezeichneten Stimmen erst auf, wenn der Dirigent das zweite Achtel gibt und Hoboen und Fagotte ihr Thema, in unmittelbarem Anschluß an dessen erste Note, das *D* der Fermate, fortsetzen.

Die metronomische Bezeichnung ♪. = 84 stimmt nicht mit der Tempovorschrift »Adagio molto« überein. Ich nahm daher ♪. = 72 an.

Seite 4, Takt 3. Eine Änderung des hohen *F* des zweiten Horns in das tiefe ist hier nicht zu empfehlen. Im nächsten Takt wäre Beethoven das tiefe *G* zur Verfügung gestanden und trotzdem schrieb er es nicht. Also liegt eine bestimmte Absicht vor. Vielleicht wünschte er für das *F* und *G* eine gewisse Schärfe des Klanges, die das Mitgehen der tieferen Oktave, auch wo sie zu haben war, abgeschwächt hätte. So scheint mir auch im 5. Takt der Seite 5 die im nächsten

Takt eintretende Sekunde in den Hörnern eine Änderung des vorhergehenden Einklanges nicht zu rechtfertigen. Wo man deutlich sieht, daß Beethoven die tieferen Töne geschrieben hätte, wenn sie auf den damaligen Instrumenten vorhanden gewesen wären, daß er also lediglich der Not gehorchte, wird die entsprechende Korrektur stets angebracht sein. In allen andern Fällen ist die Transposition nach der Tiefe zu unterlassen und der denkende Musiker wird solche Fälle unschwer von selbst erkennen, wenn er sich bemüht, seinen künstlerischen Geschmack für den Stil Beethovens zu erziehen.

Seite 5, Takt 2. Das *sf* in den Hoboen erscheint dem Auge im Verhältnis zu dem vorhergehenden und den nachfolgenden, naturgemäß viel kräftiger ertönenden Sforzati in den Hörnern klanglich etwas dürftig. Ich habe schon den Vorschlag gehört, die Hoboen hier durch die Klarinetten zu verstärken. Dies ist jedoch überflüssig, wenn man beachtet, daß die ganze Stelle Pianocharakter trägt und demgemäß die Hörner ihre Noten nur zart hervorheben läßt, wo dann die an und für sich etwas hervorstechenden Hoboen ihnen vollkommen das Gleichgewicht halten.

Seite 6, Takt 2—4. Der melodischen Stelle in den Bratschen und Violoncellen sei »poco espressivo« hinzugefügt. Während des zweiten und dritten Viertels des letzten der zitierten Takte spielen diese Instrumente etwas diminuendo und setzen ihre Figuration im 5. Takt dieser Seite *p* fort, die melodische Führung nunmehr uneingeschränkt den Violinen überlassend.

Seite 7. Allegro con brio. Als metronomische Bezeichnung nehme ich ungefähr $\frac{1}{2} = 92$ statt $\frac{1}{2} = 100$ an.

Seite 9, Takt 10. Hier findet sich wieder eines jener für Beethoven so charakteristischen plötzlichen Piani, die weder übersehen, noch durch ein Diminuendo vorbereitet, deren Ausführungen aber auch nicht durch eine vorhergehende sog. »Luftpause« erleichtert werden dürfen. Ich werde auf solche Fälle im einzelnen nicht mehr hinweisen.

Seite 12, Takt 7—12. In diesen Takten handelt es sich offenbar nicht um Sforzati im Piano. Die mit *sf* bezeichneten Noten müssen, im starken Gegensatz zu den übrigen, *p* zu spielenden, kurz und scharf hervorgehoben werden.

Seite 13. In diesem Satz scheint es mir besser, den ersten Teil nicht zu wiederholen.

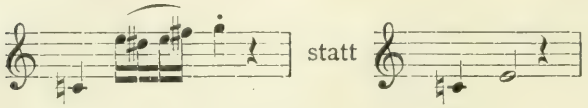
Seite 14, Takt 3 bis Seite 15, Takt 1. Die Achtelfiguren der Holzbläser treten zu denen der Streicher in kräftige Opposition. So erscheint es nun wohl dem Auge, aber nicht dem Ohr. Wird diese Stelle, wie es vorgeschrieben ist, in gleichmäßigem *ff* durchgespielt, so sind die Holzbläser fast unhörbar. Auch die nur von einer Flöte, einer Hoboe und einem Fagott gespielten kurzen Sechzehntelfiguren

erweisen sich denen der ersten Violinen gegenüber zu schwächlich. Diese Stelle ist also eine der wenigen, wo eine radikale Abhilfe nicht pietätlos ist, sondern nach meiner Überzeugung gerade von der Pietät für das große Werk des großen Schöpfers gebieterisch gefordert wird. Wagner trifft den Nagel auf den Kopf, wenn er gelegentlich einer ähnlichen radikalen, später zu erwähnenden Abhilfe in der neunten Symphonie schreibt: »Bei der Entscheidung solcher Fragen handelt es sich nur darum, ob man bei der Anhörung eines ähnlichen Musikwerkes eine Zeitlang von den Intentionen des Tondichters nichts Deutliches wahrzunehmen, oder dagegen das zweckmäßigste Auskunftsmittel, ihnen gerecht zu werden, vorzieht.« Um also die beim Lesen so klaren Absichten Beethovens auch für das Anhören deutlich zu machen, schlage ich folgende Änderungen vor.

Die zweite Flöte spielt vom 5. Takt der Seite 14 ab bis zum Schluß der zitierten Stelle mit der ersten im Einklang.

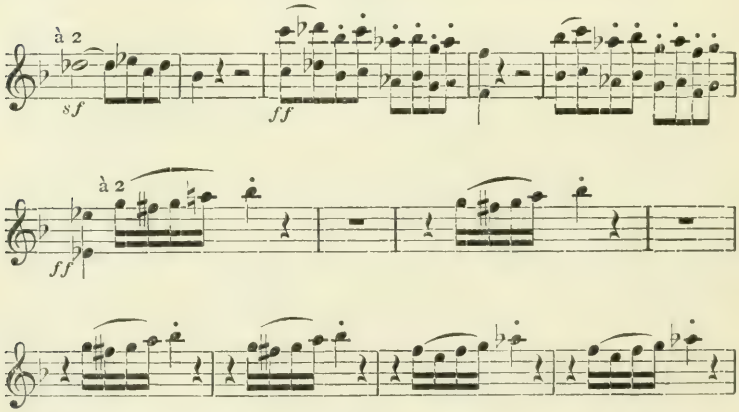
Die tiefen Noten dieser Stimme im 6. bis 9. Takt sind den sehr kräftigen Streicherakkorden und den, wie wir sehen werden, entsprechend verstärkten übrigen Holzbläserstimmen gegenüber klanglich wertlos und können daher unbedenklich zugunsten einer kräftigeren Oberstimme geopfert werden.

Die zweite Hoboe spielt im 9. Takt der Seite 14

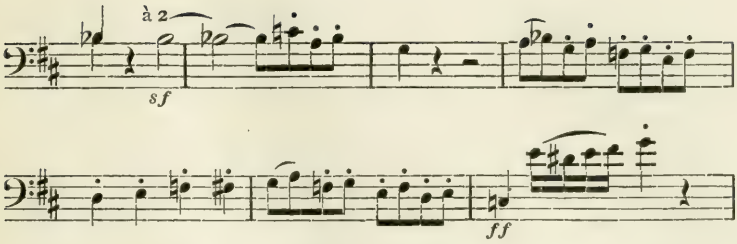


und bläst hierauf bis zum Schluß der zitierten Stelle mit der ersten im Einklang.

Für die im Original pausierenden Klarinetten wird vom 4. Takt der Seite 14 ab folgende Stimme eingeschaltet:



Die ausgehaltenen Noten der zweiten Fagottstimme im 6., 8. und 9. Takt sind insofern belanglos, als dieselben Noten teils von den Hörnern, teils von den Violoncellen, oder von beiden zusammen gebracht werden. Vom 3. Takt der Seite 14 ab kann die Stimme der Fagotte somit folgendermaßen lauten:



Von hier bis zum Schluß der zitierten Stelle spielt dann das zweite Fagott mit dem ersten im Einklang.

Das zweite Horn bläst im 8. und 9. Takt der Seite 14 das tiefere *F*. Außerdem wird während der ganzen zitierten Stelle in den Hörnern und Trompeten jede ganze Note mit *sfp* statt *sf* bezeichnet. Im 9. Takt, der auch in diesen Instrumenten eines besonders kräftigen Akzentes bedarf, wird das *ff* in *ff*>> verwandelt.

Sollten die Holzbläser auch mit den erwähnten Hinzufügungen und Änderungen noch nicht die genügende Kraft entfalten, was von ihrer Aufstellung, der Besetzung der Streicher und der Akustik des Saales abhängen wird, so kann man im 6. und 8. Takt der Seite 14 auch die Streicher *sfp* spielen und im jeweiligen nächsten Takt dann mit erneuter Kraft einsetzen lassen.

Seite 16, Takt 8—16. An dieser Stelle neigt jedes, auch das beste Orchester dazu, das Crescendo vorzeitig eintreten zu lassen und zu eilen. Beides zerstört den Reiz dieses duftigen Tonspiels und ist zu vermeiden.

Seite 20, Takt 5—7. Abänderungen des Thema bei der Reprise wie hier, wo man

erwartet, sind für Beethoven charakteristisch und dürfen nicht etwa korrigiert werden.

Seite 22, Takt 8—13. Siehe das für Seite 12, Takt 7—12 Gesagte.

Seite 23, Takt 17 und Seite 24, Takt 4. Man beachte die Vorschrift für die zweiten Violinen und Bratschen, sowie im zweiten der zitierten Takte für erste Hoboe und erstes Fagott, den Auftakt (die vier Sechzehntel) noch *ff* zu spielen und erst auf dem folgenden ersten Viertel das *p* eintreten zu lassen. Dadurch daß die Spieler hier meistens schon den Auftakt wie bei den unmittelbar vorhergehenden Stellen *p* einsetzen, werden diese thematisch so wichtigen Noten unhörbar. Sollten sie trotz des *ff* nicht deutlich hervortreten, so wäre auf der zweiten Hälfte der betreffenden Takte den übrigen Instrumenten eine Abschwächung vorzuschreiben, deren Grad der Dirigent ausprobieren müßte.

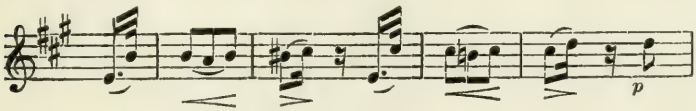
Seite 24, Takt 15. Ich empfehle, die Trompeten hier *mf* eintreten und zum *ff* des nächsten Taktes crescendieren zu lassen.

Seite 24, letzter Takt und folgende. Die Verwendung der offenen Trompetentöne bringt in den klassischen Symphonien, speziell auch bei Beethoven, öfter ein unschön klingendes, vorlautes »Schmettern« mit sich. Es wird daher nötig sein, diese Instrumente auch bei Fortestellen nicht stets mit vollster Kraft spielen zu lassen, diese vielmehr für die Höhepunkte aufzusparen. Künstlerische Bläser werden von selbst herausfühlen, wo sie sich, auch im Forte, mehr oder minder unterordnen müssen. Andere sollen vom Dirigenten dazu angeleitet werden. Es würde zu weit führen, wollte ich alle solche Stellen im einzelnen herausheben; ich will daher nur in einigen Fällen, die als hauptsächliche Beispiele gelten können, darauf hinweisen. So liegt hier, vom 20. Takt der Seite 24 ab die Hauptzeichnung in der prachtvollen Gegenüberstellung der Geigensprünge mit den Baßfiguren. Ich würde daher vom oben zitierten Takt ab die Trompeten und auch die Pauken mit etwas verminderter Tonstärke, etwa *mf* spielen lassen. Im 4. Takt der Seite 25 wird der vorgeschriebene, sehr natürliche Akzent

gebracht, worauf die erwähnten Instrumente wieder *mf* spielen, im 6. und 7. Takt etwas crescendieren, um dann die Schlußfanfare mit allem Glanz zu spielen. Gerade längere Fortestellen erhalten durch eine solche sinngemäße Behandlung der klangstärksten Instrumente eine äußerst günstige Beleuchtung, während ein fortwährendes gleichmäßiges *ff* in diesen ohnehin schon hervorstechenden Stimmen nur zu leicht einen unkünstlerischen Lärm erzeugt.

Seite 26. Als metronomische Bezeichnung nehme ich ♪ = 84 statt ♪ = 92 an.

Seite 26, Takt 17—20. Das Streichquartett möge in diskreter Weise so phrasieren:

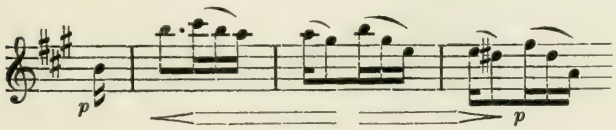


Seite 27, Takt 2—5. Die Klarinetten und Fagotte phrasieren diese analoge Stelle ebenso, wie vorher die Streicher, während diese und die Hörner ganz *pp* spielen.

Seite 27, Takt 18 u. 19. Das zweite Horn spielt vom Auftakt an die tieferen *F*.

Seite 27, Takt 22. Es sei dem Ermessen der Dirigenten anheimgegeben, ob dieses *pp* nicht besser vom ersten Horn allein geblasen werden und das zweite erst im folgenden Takt beim *ff* eintreten soll.

Seite 28, Takt 2—4. Die ersten Violinen mögen diese Stelle in sanft belebender Weise so phrasieren,



während für die folgende Zweiunddreißigstel-Variante ein sehr gleichmäßiges *p* gewahrt bleiben muß.

Seite 30, Takt 6—8. Erste Klarinette und erstes Fagott sind etwas solistisch hervorzuheben; man kann sie mit *mf* bezeichnen. Der 3. Takt erhält ein Diminuendo bis zum ersten Viertel des nächsten Taktes, das *p* zu spielen ist. Dasselbe gilt von der analogen späteren Stelle, Seite 38, die drei letzten Takte.

Seite 31, Takt 11—15. Diese schöne Stelle wird ein ganz leises, kaum merkbares Zurückhalten des Zeitmaßes vertragen, worauf das Crescendo in den zwei nächstfolgenden Takten zur Wiederaufnahme des Grundtempo beim *f* führt. Das gleiche gilt von der ähnlichen Stelle, Seite 32, Takt 2—9. Im 1. Takt der Seite 32 versehe man den *E*-moll-Akkord in Flöten, Hoboen, Fagotten, Hörnern, Bratschen, Violoncellen und Bässen mit einem Abstoßungs-Punkt wie die vorausgehenden Akkorde, spiele ihn also kurz, um ein störendes Zusammenklingen des *G* mit dem gleich darauf in den zweiten Violinen eintretenden *Gis* zu vermeiden.

Seite 32, Takt 12 bis Seite 33, Takt 2. Im Interesse guten Hervortretens aller übrigen Stimmen spielen die zweiten Violinen und Bratschen die sich immer wiederholenden *C* mit etwas verminderter Tonstärke (*mf*). Das volle *ff* tritt in diesen Stimmen erst wieder im 3. Takt der Seite 33 ein.

Seite 34, Takt 2—5. Das durch elf Takte vorhergehende Crescendo mit seiner melodischen und harmonischen Steigerung sowie der energische Ausdruck des *ff* (sechs Takte vorher) werden naturgemäß eine Belebung des Zeitmaßes herbeigeführt haben, die in den zitierten Takten durch ein poco ritenuto zwanglos zum Haupttempo des Thema zurückgeführt werden kann.

Seite 35, Takt 2—5 u. Takt 10—13. Siehe Seite 26, Takt 17—20 u. Seite 27, Takt 2—5.

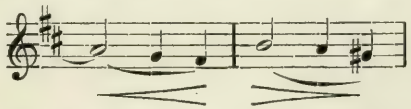
Seite 36, Takt 19—21. Siehe Seite 28, Takt 2—4.

Seite 43. Es empfiehlt sich, das Trio ein klein wenig ruhiger zu nehmen, wie den Hauptteil, was sowohl dem graziösen Thema selbst wie auch dem charakteristischen Mittelteil (*Fis*-dur des Streichquartetts) zustatten kommen wird. Vor einem Überhetzen des ganzen Satzes sei gewarnt.

Seite 45. Als metronomische Bezeichnung nehme ich 𝅗𝅥 = 132 statt 𝅗𝅥 = 152 an.

Seite 45, Takt 12—18. Falls die erste Flöte, die erste Hoboe und das erste Fagott hier nicht genügend durchdringen, mögen sie durch die zweiten Instrumente im Einklang verstärkt werden. Jedenfalls empfiehlt es sich, in den Hörnern und Trompeten nach dem *f* und dem *sf* eine leichte Abschwächung des Tones eintreten zu lassen, sofern die betreffenden Bläser dies nicht im richtigen Gefühle von selbst tun. Mit dem letzten Viertel des letzten Taktes tritt das volle *f* wieder ein. Genau dasselbe gilt von Seite 54, Takt 2—8.

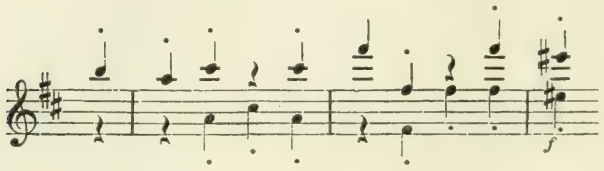
Seite 46, Takt 8—11. Violoncelle, zweite Violinen und Bratschen spielen espressivo dolce, ebenso hierauf Klarinetten und Fagotte in Takt 14—17, während welcher Takte sich das Streichquartett in begleitendem *pp* hält. Im 12. und 13. Takt nahm ich für das ganze Streichquartett die in nachfolgendem für die erste Violine gegebene Phrasierung an:



Dies alles ist hier wie stets im Sinne der edlen Belebung, nicht der unkünstlerischen Affektation gemeint. Von Takt 14 bis zum ersten Viertel von Takt 18 genügt eventuell das erste Horn allein.

Seite 51, Takt 7, 9, 13 u. 15. Erste Flöte und erste Hoboe können, nach Maßgabe der akustischen Verhältnisse durch die zweiten Stimmen im Einklang verstärkt werden.

Seite 51, Takt 18. Um die Holzbläser nicht zu übertönen, ist es, namentlich bei großem Streichquartett, geraten, dieses hier nur poco cresc. beginnen und das Haupt-Crescendo erst vom 2. Takt der Seite 52 ab eintreten zu lassen. Bei Flöten und Hoboen kann dann eventuell von hier ab



eine Verdopplung durch die zweiten Stimmen eintreten.

Seite 52, Takt 12—14. Da Flöte und Hoboe wegen des späteren charakteristischen Eintritts der zweiten Stimmen hier nicht verdoppelt werden dürfen, ist es dringend notwendig, in den Hörnern nach dem *ff* und den *sf* bei den ganzen Noten jedesmal eine Abschwächung der Tonstärke eintreten zu lassen, also *fff* und *sfp* zu schreiben. Dasselbe gilt bei Takt 18 und den folgenden für Hörner und Trompeten. Erst im 4. Takt der Seite 53 möge auch für diese Instrumente das volle *ff* eintreten.

Seite 54, Takt 16 bis Seite 55, Takt 3. Siehe Seite 46, Takt 8—17.

Seite 56, Takt 14—17. In die herrliche Heiterkeit dieser Symphonie tönt plötzlich wie die Vorahnung schweren Schicksals ein düsterer Mollton. Ich bezog das *pp* der wundervoll erklingenden tiefen Hörner, Trompeten und Pauken auf das ganze Orchester und ließ diese vier Takte wesentlich leiser spielen wie das vorhergehende Dur. Die folgenden Schwebungen der Dynamik bis zum fröhlichen *f* (Seite 57, Takt 5) wirken dann um so ausdrucksvoller. Das *sf* im 4. Takt ist kaum anzudeuten. Die Streicher beginnen das folgende, zart auszuführende Crescendo vom *pp* aus. Das *p* in den Quartettstimmen wird also besser weggestrichen.

Seite 58, Takt 20 bis Seite 59, Takt 4. Um gegen die anstürmenden Streicher Stand zu halten, können, falls es notwendig erscheint, vom Auftakt ab die erste Flöte und die erste Hoboe durch die zweiten Instrumente im Einklang verstärkt werden. Vom Eintritt der Hörner und Trompeten ab (Seite 59, Takt 2) kann eventuell auch das zweite Fagott die beiden Takte vom *B* ab mitblasen, statt zu pausieren. Das System, in großen Orchestern für einige Beethovensche Symphonien die Holzbläser zu verdoppeln, soll bald eingehender besprochen werden.

Seite 60. Beide Fermaten werden abgewinkt und treten nach beiden kurze Pausen ein; ebenso bei der Fermate auf Seite 63.

Seite 61, Takt 7. Hier steht ein *pp*, dem ein vier Takte währendes vorangeht. Da aber die diesem vorangehende Partie ebenfalls *pp* bezeichnet ist, so versteht sich für die dem folgenden Takte die leiseste Tongebung, die dem Orchester überhaupt möglich ist. Namentlich die sechs Takte, in denen das Streichquartett allein spielt (Seite 61, Takt 11—16) müssen das Gefühl der atemlosen Spannung erzeugen, das der grandiose Eintritt des Sekundakkords (Takt 17) befreiend auslöst.

Seite 63. In den acht Takten, die der Fermate folgen, kann man das Tempo in zarter, ich möchte sagen lauschender Weise zurückhalten, um beim Eintritt des *ff* auf Seite 64 (Takt 5 mit Auftakt) das Grundzeitmaß wieder frisch anzufassen und bis zum Schluß beizubehalten.

Dritte Symphonie.

Für die dritte, fünfte, siebente und neunte Symphonie, sowie für einige Partien der Pastoral-Symphonie ist es, wenn man über ein großes Streichquartett verfügt, von größtem Vorteil, die Holzbläser doppelt (vier Flöten, vier Hoboen, vier Klarinetten und vier Fagotte) zu besetzen. Es handelt

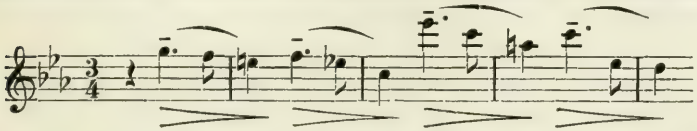
sich hier nicht etwa nur um Verstärkung, sondern hauptsächlich, wie dies schon aus meinen Ausführungen gelegentlich einiger Bläserverdopplungen bei der ersten und zweiten Symphonie hervorgeht, um Verdeutlichung. Daher genügt es nicht, den zur Verdopplung herangezogenen Bläsern einfach den Auftrag zu geben, die Fortestellen mitzublasen, ein Verfahren, das recht roh ist und oft mehr schadet als nützt, sondern die Stellen, wo verdoppelt wird, sind mit großer Überlegung und feinem Geschmack auszuwählen und müssen genau bezeichnet werden. Wie wir sehen werden, sollen auch nicht stets alle Holzbläser gleichzeitig verstärkt werden, sondern es kann vorkommen, daß oft nur eine oder zwei Stimmen, ja mitunter sogar eine zweite Stimme allein, der Verdopplung bedürfen. Das praktischeste Verfahren ist folgendes. Man schreibt zum Beginn der Stellen, wo die Verdopplung beginnen soll, ein D (doppelt) und wo sie aufhören soll, ein E (einfach). Der verstärkende Bläser setzt sich zum Hauptbläser (1. oder 2. Stimme) ans Pult und muß nun strenge angewiesen werden, unbedingt nur jene Partien mitzuspielen, die zwischen einem D und einem E liegen, sonst aber keine Note. Bei kleinen Orchestern hat die Verdopplung natürlich keinen Sinn, da die Holzbläser dann in überwiegendem Mißverhältnis zum Streichquartett stünden. Meine diesbezüglichen Angaben beziehen sich also nur auf große Orchester mit etwa 16 ersten Violinen und 8 Kontrabässen.

Seite 3. Die metronomische Bezeichnung $\mathbb{d}. = 60$ ergibt ein derartig schnelles Tempo, daß manche Stellen, z. B. die Geigenfiguren auf Seite 12 nicht mehr deutlich herauszubringen wären. Zudem bekäme der ganze Satz, wollte man ein solches Zeitmaß konstant festhalten, einen eilfertigen, wenn nicht gar leichtfertigen Charakter, der seinem Wesen gänzlich widerspricht. Ich nehme als Anfangstempo etwa $\mathbb{d}. = 54$ an, wobei nicht gesagt sein soll, daß manche Partien nicht noch ruhiger zu nehmen seien. Auch soll in dieser Bezeichnung keineswegs die Vorschrift enthalten sein, diesen Satz durchweg

in ganzen Takten (ein Schlag für jeden Takt) zu dirigieren. An so manchen Stellen wird diese Dirigierweise die richtige sein, an vielen aber das Ausschlagen der drei Viertel oder wenigstens die Markierung des ersten und dritten Viertels notwendig sein. Der melodische Ausdruck und der beseelte Rhythmus werden hier die besten Vorschriften geben.

Seite 5, Takt 8. Zweites Horn und zweite Trompete nehmen die tieferen *D*.

Seite 5, Takt 8—17. Es ist wohl zu beachten, daß hier und überall, wo in ähnlicher Weise die Melodie in kleine Phrasen verschiedener Instrumente aufgelöst erscheint, die punktierte Note jeder Phrase gut gehalten, das Achtel nicht zu kurz und die letzte Note nicht zu laut, sondern auslautend, also eher schwächer wie die beiden vorhergehenden gespielt werden. Graphisch läßt sich dies ungefähr so darstellen,



wobei die Zeichen — nicht etwa mit den *sf* verwechselt werden dürfen, die im 9. und 10. Takt der zitierten Stelle vorgeschrieben sind und nur dort ausgeführt werden dürfen. Ein kleines Zurückhalten des Tempo, gerade soviel als genügt, um die Melodie nicht zu verflüchtigen, wird zu rechtfertigen sein. Natürlich muß dies wie unbeabsichtigt, lediglich der Empfindung entspringend geschehen. Wer es nicht so zu geben vermag bleibe lieber im Haupttempo.

Ob es nicht besser ist, in den Takten 10—16 das erste Horn allein spielen zu lassen, überlasse ich dem Ermessen der Dirigenten. Jedenfalls möge in den Takten 18 und 19 sowie 22 und 23 dieser Seite das zweite Horn die tieferen *D* nehmen.

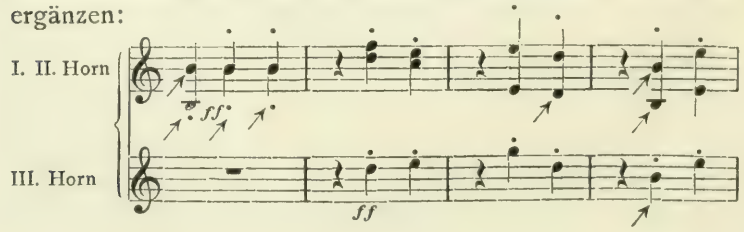
Seite 7, Takt 2—7. Zweites Horn und zweite Trompete nehmen die tieferen *D*. Ich empfehle ferner, im 4. Takt dieser Seite sämtliche Blasinstrumente *p* beginnen und während dieses

und des nächsten Taktes bis zum *ff* crescendieren zu lassen. Da der natürliche Ausdruck die Streicher wahrscheinlich fortgerissen haben wird, schon früher *ff* zu spielen, als dies in der Partitur verzeichnet ist, es aber unrecht wäre, hier von ihnen eine Eindämmung des Tons zu verlangen, so dient obige Behandlung der Bläser dazu, trotzdem noch eine Steigerung des dynamischen Ausdrucks im Sinne des Autors zu erreichen.

Seite 7, Takt 8 und folgende. Der feinfühlige Dirigent wird es verstehen, ohne den Fluß zu unterbrechen, beim Eintritt des Seitenthema das Tempo soweit zurückzuhalten, als es der Vortrag des Portamento, das für dieses Thema charakteristisch ist, erheischt. Er wird dieses Zurückhalten vielleicht vom drittletzten Takt der Seite 7 an noch ein ganz weniges steigern dürfen, so daß das *pp* im zweiten und den folgenden Takten der Seite 8 in verhältnismäßig ruhigem Zeitmaß gespielt werden kann, was seine spannende Wirkung erhöht. Der Eintritt der Achtelbewegung und das Crescendo führen dann von selbst zum Hauptthema zurück.

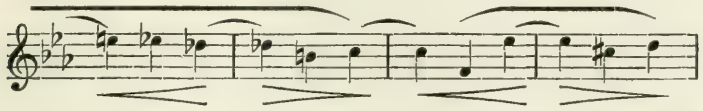
Seite 9, Takt 5. Die *sf* in den vorhergehenden Takten bedingen naturgemäß eine kleine Abschwächung der ihnen unmittelbar folgenden drei Noten. In diesem Takt wird daher ein kräftiges Crescendo am Platze sein, das dem scharfen *ff* der nachfolgenden Schläge kräftig entgegentreibt.

Seite 9, Takt 6—9. In Rücksicht darauf, daß Beethoven sicherlich nur durch den mangelhaften Umfang der Naturinstrumente verhindert war, hier die Klangkraft der Hörner auszunutzen, gestattete ich mir in diesen Takten, die Hornstimmen durch Hinzufügnng der mit Pfeilen bezeichneten Noten zu ergänzen:



Eine vollständige Hinzuziehung auch der Trompeten schien mir jedoch nicht angebracht, da dadurch die spätere analoge Stelle (Seite 28, Takt 2 und folgende), wo die Trompeten durchweg mitblasen, um die Steigerung der Wirkung gegenüber der ersten Stelle gebracht würde. Wohl aber empfehle ich bei dieser, die Trompeten und Pauken nur *mf* spielen zu lassen, da ein *ff* in diesen, hier nur bei einigen Akkorden verwendeten Instrumenten den Wert der offenbar gleichmäßig stark gedachten Orchesterschläge dynamisch verschöbe. Die folgenden sechs Sforzatoschläge mögen sie dann im vollen *ff* bringen.

Seite 9, Takt 19 u. 20 und Seite 10, Takt 1 u. 2. Für die ersten Violinen und die erste Flöte nahm ich folgende Vortragsweise an



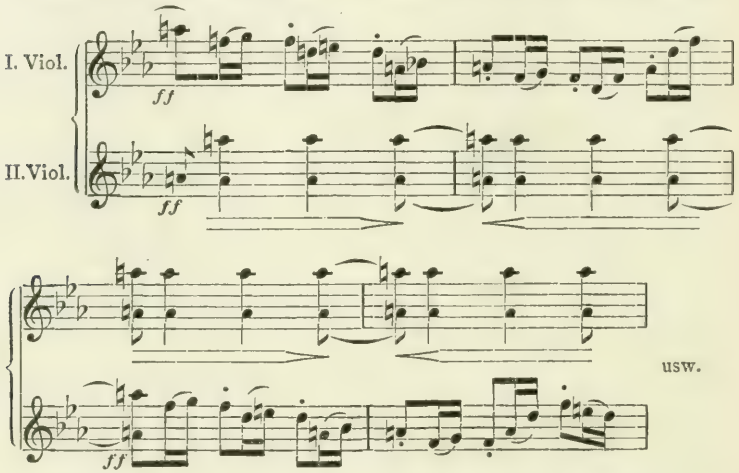
im Sinne einer allmählich gesteigerten Vorbereitung auf das spätere große Crescendo (Seite 10, Takt 3—5).

Seite 10, Takt 5 u. 6. Zweites Horn und zweite Trompete nehmen die tieferen *D*.

In diesem Satz empfehle ich, die Wiederholung des ersten Teils und damit die ⌈ 1 ⌉ fortzulassen. Die Wirkung der wundervollen Durchführung und der ungewöhnlich lang gesponnenen Coda wird dadurch gesteigert, weil das Aufnahmevermögen des Hörers frischer bleibt, als wenn er den ersten Teil nochmals durchleben muß. Auch erscheint mir gerade die Überleitung der ⌈ 1 ⌉ gegenüber dem sonstigen Inhalt des Satzes etwas konventionell. Das anhaltende *pp* bei der ⌈ 2 , das keineswegs etwa durch sentimentale Seufzernuancen gestört werden darf, wird sich im 5. und 6. Takt der Seite 11 nur zu mäßigem Crescendo und *sf* steigern dürfen. Empfand der Dirigent die Notwendigkeit, beim Beginn der ⌈ 2 eine geringe Mäßigung des Tempo eintreten zu lassen, so wird er im 7. Takt der Seite 11 wieder das Haupttempo ergreifen.

Bezüglich des Vortrags der über verschiedene Instrumente zerstreuten Melodie, Seite 11, Takt 7—18, sowie Seite 14, Takt 10 bis Seite 15, Takt 7 siehe das vorhin für Seite 5, Takt 8—17 Gesagte.

Seite 12, Takt 4—11 und Seite 13, Takt 2—9. Um stets ein deutliches Hervortreten der Figuration zu ermöglichen, das weniger durch die Bläser als durch die sehr kräftig klingenden Oktaven der Violinen gefährdet wird, habe ich die Violinen an diesen Stellen in folgendem Sinne bezeichnet:

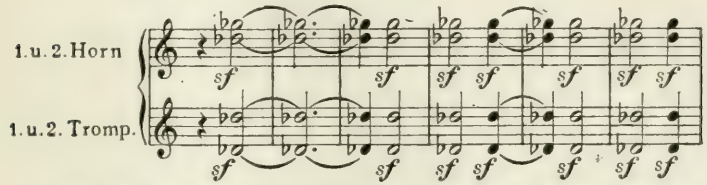


Daß Bässe und Bratschen das Hauptthema mit möglichster Kraft bringen müssen, versteht sich von selbst.

Seite 15, Takt 15 und folgende. Von hier ab blasen die Holzbläser bis zum Ende des 8. Taktes von Seite 17 verdoppelt, was sowohl den imitatorischen Einsätzen (Seite 15) wie auch der folgenden gewaltigen Tuttistelle sehr zustatten kommt.

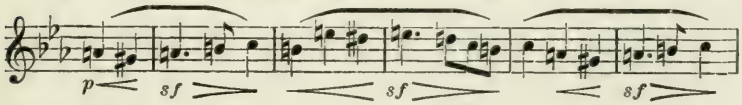
Seite 16, Takt 2—13. Die ungeheure Wucht dieser Stelle läßt annehmen, daß Beethoven in einzelnen Takten die Blechinstrumente nur deshalb pausieren ließ, weil ihm keine zu den Akkorden passenden Töne darauf zur Verfügung standen. (Wie abhold er offenbar den matter klingenden Stopftönen

der Naturhörner war, erhellt aus der fast widerwilligen Seltenheit, mit der er sie angewendet hat.) Zunächst nimmt hier die zweite Trompete die tieferen *D*. Für Takt 8—13 habe ich für die Hörner (1. u. 2.) sowie für die Trompeten statt der Pausen folgende Stimmen eingesetzt:



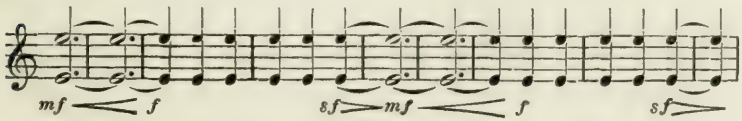
Der Paukeneinsatz im nächsten Takt hat mit Macht und Stärke zu erfolgen.

Seite 17, Takt 13 bis Seite 18, Takt 5. Daß in der *E*-moll-Stelle sämtliche Akzente mit *sfp*, in der folgenden analogen *A*-moll-Stelle dieselben Akzente aber mit *sf* bezeichnet sind, läßt mich vermuten, daß die zweite Stelle mit etwas gesteigertem Ausdruck gespielt werden darf wie die erste und deshalb nicht nur als transponierte Wiederholung, sondern auch als Überleitung zu der mit dem 8. Takt der Seite 18 beginnenden energischen Periode aufzufassen ist. Ein stärkeres Herausheben der *sf* als der *sfp* wird auch ein jenen vorhergehendes kurzes cresc. und nachfolgendes kurzes dim. rechtfertigen,

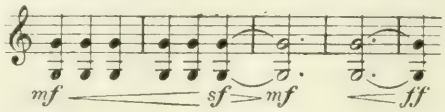


beides natürlich ohne Übertreibung, belebt, empfindungsvoll, aber nicht affektiert. Der 6. Takt von Seite 18 verbleibe *p*. Um so unmittelbarer wirkt dann das folgende Crescendo.

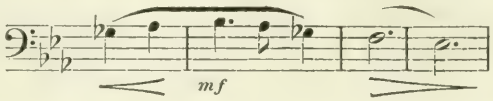
Seite 18, Takt 12—17. Für die Trompeten habe ich folgende Bezeichnung eingeführt:



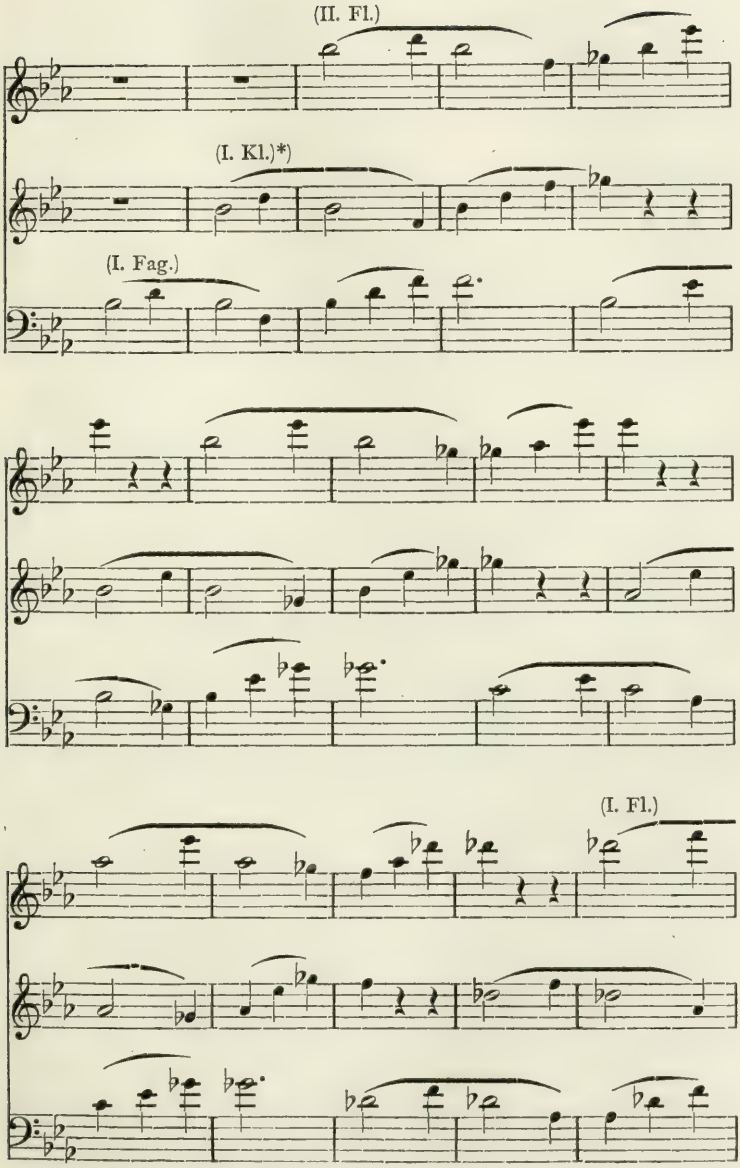
Dementsprechend mögen Trompeten und Pauken Seite 19, Takt 3—6 so nuancieren:

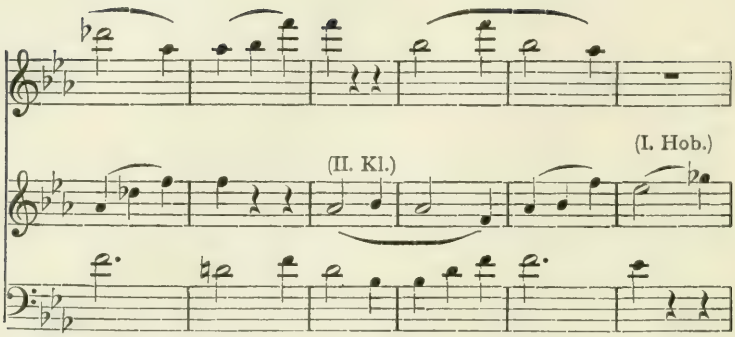


Seite 19, Takt 17—20. Nachdem die vorhergehende melodische Stelle der Holzbläser mit großem Ausdruck vorgetragen worden ist, scheint es mir richtig, diese vier Takte in zartem *p* ohne < und > zu spielen. Die folgenden vier Takte mögen dann mit entsprechender Umdeutung des *sf* im ganzen Quartett so nuanciert werden, wie im nachfolgenden für die Bässe angegeben ist.



Seite 20, Takt 4 bis Seite 21, Takt 2. Hier beginnen die Holzbläser ein wundervolles imitatorisches Spiel, das zu den immer kühner aufsteigenden Bässen einen herrlichen Gegensatz bildet. Nicht jede Stimme ist von gleicher Wichtigkeit. So scheint mir, daß z. B. im Anfang die zweite Flöte gegenüber der ersten in den Vordergrund treten muß, da sie Fagott und Klarinette mit denselben Noten, also melodisch, nicht nur rhythmisch imitiert. Ich empfehle daher zunächst, das erste Fagott, die erste Klarinette und die zweite Flöte zu verdoppeln. Vom Takt 18 der Seite 20 ab bläst die erste Flöte doppelt, die zweite hingegen einfach, vom Takt 21 ab die zweite Klarinette doppelt, die erste wieder einfach. Alle übrigen, nicht erwähnten blasen einfach. Wenn keine doppelten Holzbläser vorhanden sind, läßt der Dirigent die als doppelt bezeichneten Stimmen etwas hervortreten. Es ergibt sich dann nachfolgendes melodisches Schema, das nicht nur dem Auge einleuchtet, sondern auch die ganze Stelle mit besonderer Klarheit durchleuchtet:


(II. Fl.)
(I. Kl.)*)
(I. Fag.)
(I. Fl.)



*) Die Klarinetten sind hier der größeren Deutlichkeit wegen umtransponiert geschrieben.

Vom vorletzten Takt der Seite 20 ab (letzter Takt des Notenbeispiels) bläst dann nur die erste Hoboe doppelt, die anderen (vom folgenden Takt ab) einfach. Vom 3. Takt der Seite 21 ab, beim *ff*, blasen alle doppelt, beim 11. Takt, dem *p*, wieder alles einfach.

Seite 22, Takt 5 u. 6. Diese merkwürdige Stelle ist viel besprochen, ja sogar korrigiert worden. Wagner verbesserte, oder vielmehr verschlimmerte das *As* der zweiten Violinen in *G*. Diese Unbegreiflichkeit ist meines Wissens nie nachgeahmt worden. Auch hörte ich schon die Ansicht vertreten, hier sei ein hohes *B*-Horn gemeint und Beethoven habe vergessen, die Umstimmung anzuzeigen. Diese Umstimmung wäre aber auf den damaligen Naturhörnern, wo der Bogen durch Herausnehmen und Neueinsetzen gewechselt werden mußte, in den sechs Takten Pausen, die dem zweiten Horn nur zur Verfügung gestanden hätten, ganz unmöglich gewesen. Sehen wir doch an derselben Stelle, daß Beethoven dem ersten Horn 41 Takte Pausen gibt, um aus der *Es*- in die *F*-Stimmung, und nicht weniger wie 89 Takte, um wieder in die *Es*-Stimmung zu gelangen. Es ist wohl unzweifelhaft, daß es sich hier um eine geniale Antizipation der Haupttonart handelt. Ich unterließ jede Veränderung und hoffe, daß auch

in Zukunft niemand mehr darauf verfallen wird, an diesem kühnen Einfall zu deuteln.

Seite 24, Takt 5—14. Siehe Seite 5, Takt 8—17.

Seite 26, Takt 1 u. 2. Siehe Seite 7, Takt 3 u. 4. (Die Pauke möge ihr *B* piano bringen.)

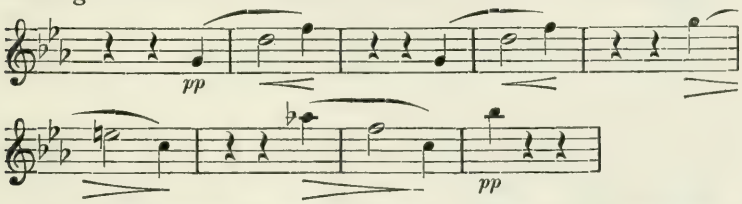
Seite 26, Takt 5 und folgende. Siehe Seite 7, Takt 8 und folgende.

Seite 27, Takt 11. Die erste Flöte nimmt auf dem zweiten Viertel das hohe *B* statt des tiefen, das offenbar auf den alten Flöten nicht vorhanden war. Wir werden noch öfter sehen daß, Beethoven lieber seltsame Melodieumstellungen schreibt als diesen Ton, der heute jedem Flötisten leicht erreichbar ist.

Seite 28, Takt 1. Siehe Seite 9, Takt 5.

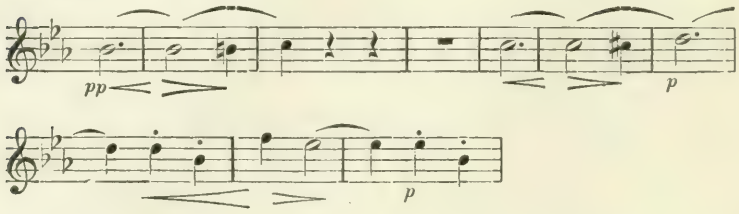
Seite 28, Takt 15—18. Siehe Seite 9, Takt 19 bis Seite 10, Takt 2.

Seite 29, letzter Takt bis Seite 30, Takt 8. Die sehr wichtige Stimme der ersten Hoboe habe ich so nuanciert:



Seite 30, letzter Takt bis Seite 31, Takt 6. In merkwürdigem Gegensatz zur sonst so sparsamen Verwendung der Stopftöne, enthält diese Stelle im dritten Horn nicht weniger wie deren sieben. Offenbar stand Beethoven ein geschickter Bläser zur Verfügung. Auch ließ ihn wohl das Mitgehen der Violoncelle und des ersten Fagotts ein Mißlingen der fraglichen Töne weniger fürchten. Gerade diese Stelle zeigt aber, daß ihn nicht prinzipielle, sondern lediglich technische Rücksichten zur Enthaltsamkeit zwangen. Gegen eine mäßige und stilgerechte Retouchierung einzelner Stellen kann somit nichts eingewendet werden.

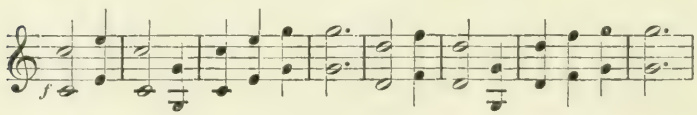
Seite 31, Takt 16 bis Seite 32, Takt 3. Die Holzbläser nuancieren so:



Seite 32, Takt 8. Dieses zweite, so kurz hinter dem ersten verzeichnete cresc. läßt es mir gerechtfertigt erscheinen, diesen Takt ohne vorhergehendes Diminuendo mit etwas verminderter Tonstärke zu beginnen, was das unmittelbar darauf folgende kurze Anwachsen um so eindringlicher wirken läßt.

Seite 33, Takt 8—14. Die Hörner müssen mit dem Thema, das als eine Nachahmung der ersten Violinen erscheint, deutlich hervortreten, natürlich ohne den Piano-Charakter der ganzen Stelle zu gefährden.

Seite 34, Takt 5—12. Bülow ließ hier die Trompeten durchweg das Thema blasen, also:



Das undeutliche Hervortreten des Thema ohne diese Korrektur rechtfertigt sie vollkommen.

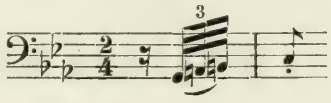
Seite 34, Takt 13 u. 14. Die zweite Trompete möge hier die tieferen *B* nehmen. Im letzten Takt dieser Seite ist die Pause in den Trompeten beabsichtigt, da Beethoven sowohl die *E* (*g*) wie die *C* (*es*) als Naturtöne zur Verfügung gehabt hätte. Hier darf also nichts eingefügt werden.

Die Holzbläser mögen im 1. Takt der Seite 34 auf dem zweiten Achtel (Hoboen natürlich im nächsten Takt) beginnen,

verdoppelt zu blasen. Vom 4. Takt der Seite 35 ab blasen sie wieder einfach, vom 16. Takt dieser Seite ab (zweites Viertel) wieder verdoppelt bis zum Schluß.

Seite 36. Trotz des Adagio assai muß diesem Satz der Charakter des Dahinschreitens gewahrt bleiben. Ein zu langsames Tempo wäre daher unnatürlich. Die metronomische Bezeichnung ♪ = 80 ergibt aber ein so befremdlich schnelles Zeitmaß, daß ich sie unmöglich für richtig halten kann. Ich nehme ♪ = 66 als Grundtempo an, das sich gelegentlich etwa bis ♪ = 72 steigern kann.

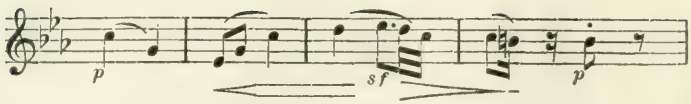
Bereits Bülow hat darauf hingewiesen, daß die drei ersten *C* in den Bässen durch Vorschlagsnoten eingeleitet werden, diese somit, im Gegensatz zu den spätern ausgeschriebenen Zweiunddreißigsteln, nicht so



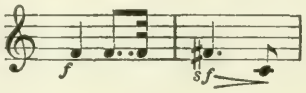
gespielt werden dürfen, sondern daß das *G* vielmehr das erste Taktteil trifft, dem allerdings die anderen Noten so rasch folgen müssen, daß alle vier zusammen nur einen rhythmischen Wert ausmachen. Dasselbe gilt natürlich von der analogen Stelle auf Seite 43. Auffallend bleibt immerhin, daß hier die dem dritten *C* vorangehenden Noten anders notiert sind, wie das erstemal bei sonst vollständiger Übereinstimmung beider Stellen. Ein Grund hierfür ist nicht aufzufinden; dem Willen des Meisters aber muß wohl gehorcht werden.

Seite 37, Takt 3 u. 4. Hier kann ich es vertreten, nur das erste Horn allein spielen zu lassen.

Seite 39, Takt 10—13. Der Ausdruck dieser Stelle wird folgende Nuancierung in allen Stimmen rechtfertigen:



Seite 39, Takt 14 u. 15. Der etwas schwach erklingende Baß im zweiten Fagott gegenüber den auf dem *C* vereinigten Hörnern läßt es, wenn doppelte Holzbläser vorhanden sind, wünschenswert erscheinen, daß das zweite Fagott verdoppelt werde, eventuell daß sogar die beiden freien Fagotte diese beiden Takte im Einklang mit dem zweiten Fagott mitspielen. Beim *G* (letzter Takt der Seite 39) muß die Verstärkung aufhören. Sind keine doppelten Holzbläser vorhanden, so sei es dem Feingefühl des Dirigenten überlassen, ob er vom drittletzten Takt der Seite 39 ab dem zweiten Horn statt der gedruckten die folgende Stimme zuweisen will,



usw.

wodurch zwar der Übelstand des zu schwachen Basses beseitigt wird, die ganze Stelle aber, nach meinem Gefühl, einen etwas fremden, nicht mehr ganz Beethovenschen Klang erhält.

Seite 40. Ich habe das »Maggiore« mitunter durch ein schwerfällig langsames Tempo versentimentalisieren oder durch graziöse Beschleunigung verschlendern hören. Es besteht nicht der geringste Grund, bei dieser in ihrer Schlichtheit ergreifenden Melodie das Haupttempo zu verlassen.

Seite 40, vorletzter Takt. Um die Holzbläser nicht zu übertönen, werde im Streichquartett, namentlich wenn es sehr stark besetzt ist, das cresc. in diesem Takt nur mäßig und erst in der zweiten Hälfte des nächsten Taktes, zwei Achtel vor dem *ff*, energisch ausgeführt.

Seite 42, Takt 3. In diesem Takt glaube ich ein leichtes Anschwellen des Tons in Hoboe und Fagott, im übernächsten auf dem *G* in der Hoboe und den Hörnern ein An- und Abschwellen rechtfertigen zu können,

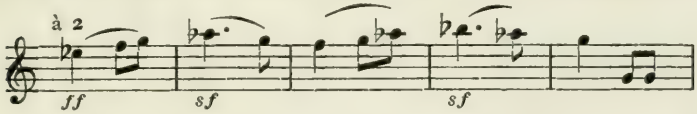
wenn diese Nuancierungen diskret ausgeführt werden.

Seite 42, Takt 6 bis Seite 43, Takt 1. Um das Spiel der Bläser deutlich hörbar zu machen, sollen die Streicher das erste Crescendo nicht beachten und erst dort anfangen zu crescendieren, wo sempre più *f* steht, also zwei Takte vor dem *ff*. Somit wäre für das Quartett auch das *f* im letzten Takt der Seite 42 wegzustreichen.

In den ersten vier Takten der Seite 41 und Takt 2—5 der Seite 43 blasen die Holzbläser in doppelter Besetzung.

Seite 44 bis Seite 46, Takt 8. Dieses grandiose Fugato darf nicht im Tempo beschleunigt werden; in ehernen Schritten, wie der Chor einer Aeschyleischen Tragödie muß es dahinschreiten.

Die Holzbläser spielen stets verdoppelt. Im 2. und 3. Takt der Seite 45 nehmen zweites Horn und zweite Trompete die tieferen *F*; im weiteren Verlauf bleiben sie aber original. Vom 7. bis 11. Takt blasen das erste und zweite Horn mit dem dritten, das allein zu schwach ist, im Einklang; es ist ihnen also statt der Pausen folgende Stimme einzufügen:



Im Verein mit den eventuell verdoppelten Klarinetten gewinnt das Thema so die klangliche Bedeutung, die ihm zukommt.

Seite 46, Takt 15. Dieses *As* der ersten Violinen muß, nachdem ihm schon ein Decrescendo vorhergegangen ist, in leisestem Pianissimo verklingen, das durch das dröhnende Einfallen der Bässe im gleichen Ton jäh unterbrochen wird: die in Lüften verhallende Stimme eines Engels, der ein Chor von Dämonen aus der Tiefe antwortet.

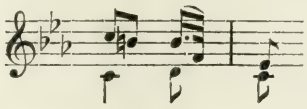
Seite 46, Takt 18 und folgende. Nie ist wohl eine furchtbare Katastrophe mit einfacheren Mitteln geschildert worden, wie hier. Die ungeheure Aufregung, die in den Triolen des Quartetts im Gegensatz zu den an die Posaunen des Weltgerichts mahnenden Fanfaren der Blechbläser zum Ausdruck kommt, rechtfertigen es nach meinem Gefühl, hier ein etwas bewegteres Tempo zu ergreifen. Im reinen Adagio liefen gerade diese Triolen Gefahr, eher einen rumpelnden wie einen gewaltigen Eindruck zu machen. Hier wie überall in solchen Fällen handelt es sich um eine Schwebung der Empfindung, nicht um ein vollkommen neues Tempo.

Seite 47, Takt 5 u. 6. Dieser kolossale verminderte Septimenakkord wird von den Holzbläsern in der Verdopplung gespielt. Vom zweiten Achtel des 7. Taktes spielen die Flöte, sowie nachher die anderen Holzbläser natürlich wieder einfach. Das tiefere *F* in zweiter Trompete und zweitem Horn würde die einschneidende Wirkung nur dämpfen statt zu fördern, daher der höhere Ton zu belassen ist.

Seite 48, Takt 2—7. An dieser Stelle ließ ich die erste Hoboe und die erste Klarinette verdoppelt blasen, wenn ich die Instrumente zur Verfügung hatte, wodurch ich ein besonders schönes Durchklingen der Melodie im Gewoge des übrigen Orchesters erzielte. Auch hielt ich das noch etwas erregtere Zeitmaß fest, wozu ich in der umheimlich vibrierenden Begleitung ein begründendes Moment fand, brachte das auch melodisch gesteigerte Crescendo im letzten Takt dieser Seite mit leidenschaftlicherem Ausdruck wie bei der früheren analogen Stelle (Seite 37, Takt 7) und verlangsamte auch hierauf das Tempo noch nicht, sondern hielt gewissermaßen das Nachzittern der einmal aufgerüttelten Erregung fest, bis mir die ungefähr Seite 50, Takt 6 eintretende Beruhigung des Ausdrucks Gelegenheit gab, diese auch durch ein allmähliches Zurückführen des Zeitmaßes zum Haupttempo wahrnehmbar zu machen. Das Haupttempo selbst erreichte ich Seite 51, Takt 7, wo mir das Echo der vorhergegangenen Erschütterung verhallt zu sein scheint.

Seite 48, Takt 6—8, sowie Seite 50, Takt 1—3 nimmt das zweite Horn die tieferen *F*.

Seite 50, Takt 5. Der Orgelpunkt auf *C* in den Hörnern, das mit dem *H* der Holzbläser und zweiten Violinen zusammentrifft, kann wohl nur von philiströsen Seelen für einen Irrtum gehalten werden. Die Gegenbewegung

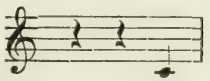


gibt außerdem genügende Aufklärung.

Seite 50, Takt 6 bis Seite 51, Takt 1. Siehe Seite 39, Takt 10—13.

Seite 51, Takt 2 u. 3. Eine Unterstützung des zweiten Fagotts wird auch hier nicht unangebracht sein (siehe Seite 39, Takt 14 und 15), trotzdem Violoncelle und Bässe das *F* und *Fis* bringen. Der Klang des Bläserakkords hebt sich selbständig von den Streichern ab, und ein zu schwacher Baß wird auch hier störend empfunden.

Seite 60. Das Trio frisch und kräftig ohne Wechsel des Zeitmaßes.

Seite 62, Takt 18. Aus rein praktischen Gründen hielt ich mich berechtigt, in diesem Takt das zweite Horn so eintreten zu lassen:  statt

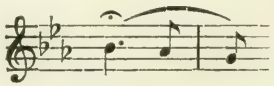
da ich die Erfahrung gemacht hatte, daß der Einsatz der Hörner auf diese Weise präziser klingt und andererseits das Mitgehen des zweiten Horns mit dem Streichquartett von keiner wesentlichen Bedeutung ist. Doch möchte ich niemand zu dieser Änderung überreden, der sie mit seinem Gewissen nicht vereinbaren kann.

Seite 63, Takt 22—24. Einige Ausgaben bringen auch diese drei Hörner-Akkorde durch ⌒ verbunden, was falsch ist. Jeder Akkord muß neu eingesetzt werden.

Seite 67, Takt 14 bis Seite 68, Takt 1. Hier finden sich im dritten Horn Pausen, während dieses Instrument bei der sonst genau gleichen Stelle vor dem Trio (Seite 57, Takt 20 und folgende) zu blasen hat. Der zweite Takt der Seite 69 zeigt sich gegenüber dem entsprechenden Takt der ersten Stelle (Seite 58, Takt 9) in der ersten Note verändert. Eine Absicht ist nicht erkennbar, ein Versehen wahrscheinlich. Es scheint mir gerechtfertigt, die Stimme des dritten Horns aus der ersten Stelle hier einzutragen.

Seite 71. Das erstaunlich schnelle Tempo 𝅗𝅥 = 76 scheint mir für die einleitenden Takte, die den Charakter einer stürmischen, freudigen Intrata tragen, wohl angebracht. Nach der Fermate rate ich aber unbedingt, ein gemäßigteres Tempo einzuschlagen. Als metronomische Bezeichnung für den Beginn des Themas, Takt 12, nehme ich etwa ♩ = 116 an, das sich bis zu ♩ = 132 steigern kann.

Seite 72, Takt 8 u. 16. Die Fermaten werden nicht abgewinkt. Der melodische Sinn dieser Stelle ist



es muß sich daher das *As* der Streicher unmittelbar dem *B* der Bläser anschließen.

Seite 73, Takt 4. Einige Ausgaben bringen die Fermaten auf dem *Es* statt auf dem *D*, was falsch ist.

Seite 74, Takt 3—6. Die erste Hoboe muß mehr hervortreten wie die erste Klarinette und das erste Fagott, die mit ihr in gleicher rhythmischer Bewegung gehen. Die Hörner blasen poco marcato, so daß ihre Stimmen thematisch empfunden werden.

Seite 75, Takt 6 u. 14. Es scheint mir angebracht, die erste Fermate, schon in Rücksicht auf den Atem des ersten Hoboisten, kurz, die zweite länger und sehr energisch auszuhalten; natürlich wird keine von beiden abgewinkt.

Seite 76, Takt 1 und folgende. Hier sei besonders vor dem Eilen gewarnt, in das die besten Orchester an dieser Stelle gern verfallen. Die feine Struktur des nachfolgenden Fugato wird durch ein zu rasches Tempo verwischt.

Seite 78, Takt 11 und folgende. Die prächtigen Eintritte der Holzbläser können hier durch Verdopplung noch hervorgehoben werden. Vom 3. Takt der Seite 79 ab bläst dann alles wieder einfach.

Seite 79, letzter Takt bis Seite 80, Takt 7. Das Solo der Flöte, das zwar mit leichtestem Staccato, aber nicht zu rasch geblasen werden darf, soll es nicht zur Etude werden, möge vom Streichquartett in zartem Pianissimo begleitet werden.

Seite 80, Takt 7. Ein Crescendo im Streichquartett ist zwar nicht vorgeschrieben, scheint mir aber durch den Ausdruck nicht nur gerechtfertigt, sondern sogar geboten.

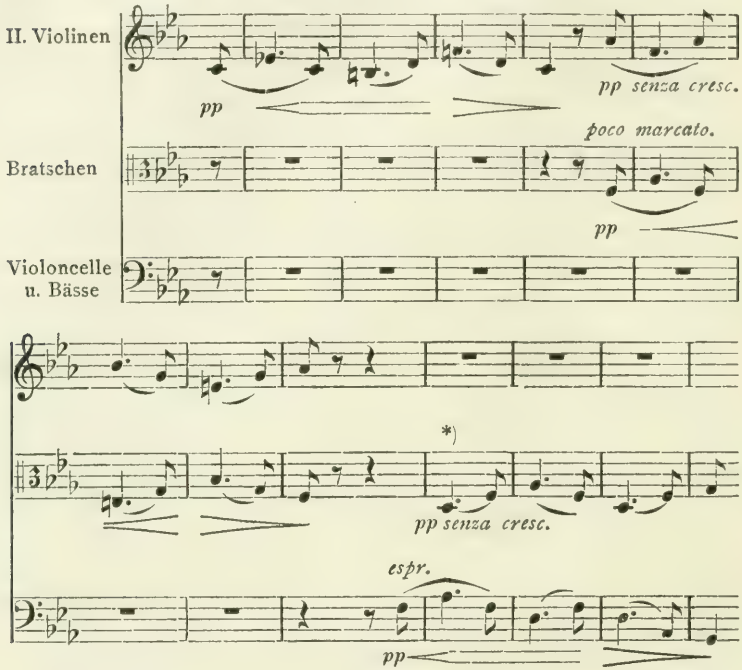
Seite 81, Takt 1 bis Seite 83, letzter Takt. Die Holzbläser blasen diese ganze Stelle verdoppelt.

Seite 81, Takt 5 und folgende. Ich habe diese glänzende, an ungarische Weisen gemahnende Stelle in beschleunigtem und verlangsamtem Tempo vortragen hören. Durch beides wird sie geschädigt. Sie wirkt am eindringlichsten im straffen Hauptzeitmaß.

Seite 84. Ein etwas ruhigeres Zeitmaß bei Eintritt des *C*-dur (Takt 3), das durch ein kleines Ritenuto in den ersten zwei Takten dieser Seite (das *G* der Hörner) eingeleitet wird, scheint mir gerechtfertigt. Auch dem nachfolgenden Fugato, das wesentlich komplizierter ist wie das erste, Seite 76 beginnende, wird es zustatten kommen, wenn es nicht zu schnell (höchstens ♩ = 126) gespielt wird.

Seite 84, Takt 11—21. Hier geht die Melodie von den

zweiten Violinen auf die Bratschen und von diesen auf die Bässe über. Ich habe deshalb so nuanciert:



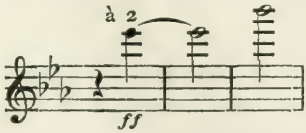
*) Das hier von Beethoven eingezeichnete < > wird zugunsten der Baßstimme besser weggelassen.

Seite 85, Takt 13 bis Seite 86, Takt 1. Die Flöten mögen diese fünf Takte zwar *p* mit mäßigem Hervorheben der *sf* aber äußerst deutlich und prägnant im Rhythmus blasen. Sind vier Flötisten vorhanden, so blasen sie alle diese Stelle im Einklang. Die Wirkung ist dann um so schöner.

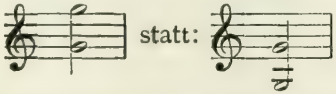
Seite 86, Takt 8—12. Ich rate, für diesen Satz bei starkem Quartett sechs Hörner zu besetzen, jedenfalls aber vier, die in jedem Orchester vorhanden sind. Von der Verwendung von eventuell sechs Hörnern wird später die Rede sein. An dieser Stelle, die stark hervortreten muß, möge der erste

Hornist mit dem dritten, der zweite mit dem vierten blasen. Ohne daß die Hornisten den Ton zu forcieren brauchen, wird das Thema dann kräftig und deutlich erscheinen. Keinesfalls sollen aber hier bereits alle sechs blasen.

Seite 87, Takt 3. Ich glaube es verantworten zu können, wenn die Flöten bereits hier eintreten und diesen sowie die zwei nachfolgenden Takte folgendermaßen blasen:



Außerdem werden von hier ab bis zum Eintritt des Poco Andante, Seite 88, alle Holzbläser verdoppelt. Die Trompeten blasen im 5. Takt der Seite 87 dem Thema entsprechend

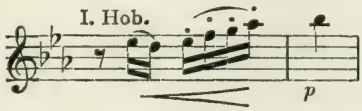


Seite 88. Das Poco Andante darf allerdings nicht Adagio genommen werden; die metronomische Bezeichnung ♪ = 108 ergibt aber ein hier geradezu unmögliches Allegretto-Tempo. Ich nehme ungefähr ♪ = 84 an.

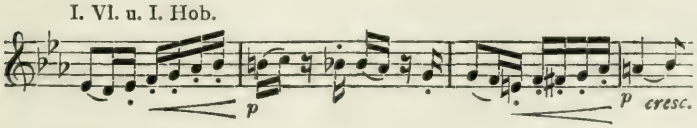
Zur Belebung des Vortrags habe ich in sehr diskreter Ausführung folgende Nuancierungen vorgenommen.

Seite 89, Takt 4 u. 5:

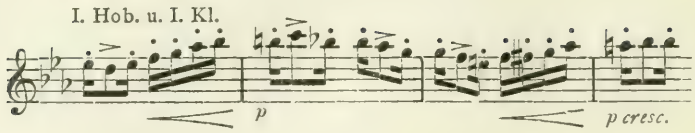
Seite 89, Takt 6 u. 7:



Seite 89, Takt 12—15:



Seite 90, Takt 3—6:



Vom 3. bis zum 6. Takt der Seite 90 spielen ferner die ersten und zweiten Violinen, Bratschen und Kontrabässe in leichtestem Pianissimo, während die Violoncelle, ebenso wie die zweite Klarinette ihre Triolen nicht allzusehr abzudämpfen brauchen. Wohl aber müssen die Hörner im 3. und 5. Takt die Sechzehntel äußerst leise und zart spielen, da sie sonst zu stark hervortreten. Im 7. Takt werde auch im Quartett ein poco cresc. eingefügt, dem im nächsten Takt das vorgeschriebene *p* folgt. Im 9. Takt machen sodann die ersten und zweiten Violinen ein großes Crescendo vom *p* bis zum *ff*. Von hier ab ist eine Verstärkung der Melodie in den Hörnern dringend notwendig. Etwa die Posaunen mitblasen zu lassen, wäre brutal. Die instrumentale Farbe der Tannhäuser-Ouvertüre paßt nicht in die Eroika. Eine mehrfache Besetzung der ersten Hornstimme aber ist unanfechtbar, da der Klang dadurch nur vergrößert, nicht aber verändert wird. Sind sechs Hörner vorhanden, so wird die erste Hornstimme durch drei im Einklang mitblasende Hornisten verstärkt. Sind aber nur vier Hornisten vorhanden, so rate ich, bis zum ersten Takt der Seite 92 drei die Melodie und den vierten die Stimme des zweiten Horns spielen zu lassen. Das dritte Horn bläst fast immer mit der zweiten Trompete im Einklang und in den zwei Takten, wo dies nicht durchgehends der Fall ist, ist es besser, diese wenigen harmonisch füllenden Töne einzubüßen als die strahlende Pracht des Thema, die eben durch das Unisono mehrerer Hörner fühlbar wird. Vom letzten Achtel des 9. Taktes der Seite 90 bis zum 1. Takt der Seite 91, erstes Achtel, werden natürlich

auch, wenn möglich, die Holzbläser verdoppelt. Die ganze Stelle übt dann, auf diese Weise in etwas verbreitertem Tempo vorgetragen, eine geradezu erhabene Wirkung aus.

Seite 93, Takt 8—12. Früher fühlte ich mich veranlaßt, hier die Pausen in den Hörnern und Trompeten harmonisch auszufüllen. Ich unterließ es später und warne jetzt davor. Der Einsatz dieser Instrumente im 10. Takt ist viel zu charakteristisch, als daß er durch deren fortwährendes Mitblasen verwischt werden dürfte. Wohl aber können die Holzbläser in diesen Takten verdoppelt werden.

Seite 94. Die metronomische Bezeichnung ♪ = 116 beim Presto ist ein offenbarer Irrtum, da sie kein Presto sondern Allegretto ergibt. Ich nehme ♩ = 108 an. Die Holzbläser und, wenn sechs vorhanden sind, auch die Hörner setzen hier verdoppelt ein. In strahlendem Jubel klingt das herrliche Werk aus.

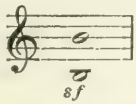
Vierte Symphonie.

Noch weniger wie die zweite bedarf die vierte Symphonie vieler Hinweise. Eine von Frische und Gemüt belebte Aufführung wird kaum irgend einen Zweifel aufkommen lassen.

Seite 3. Statt der sehr schnellen metronomischen Bezeichnung ♩ = 66 nehme ich ungefähr ♩ = 58 an. Der Übergang in das Allegro (Seite 5) wirkt am natürlichsten, wenn man in diesem die halben Takte genau doppelt so rasch nimmt, wie in der Einleitung die Viertel. Dem entspricht für das Allegro die metronomische Bezeichnung 𝅗𝅥 = 126. Die vorgeschriebene Bezeichnung 𝅝 = 80 ergibt ein unmöglich rasches Tempo.

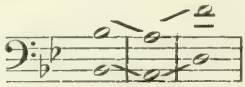
Seite 6, Takt 9. Daß sich in diesen und ähnlichen Fällen das *ff* in den Violinen schon auf den Auftakt, nicht erst auf das nachfolgende erste Viertel bezieht, versteht sich von selbst. (Siehe auch Seite 17, Takt 15 und Seite 18, Takt 5.)

Seite 8, Takt 14. Hier liegt die Versuchung nahe, in Hörnern und Trompeten die Pause auszufüllen. Da aber dafür nur der Grundton

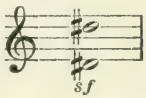


(Klang *A*)

geeignet wäre, der im Verhältnis zu den Bässen eine ungeschickte Stimmenführung ergäbe,

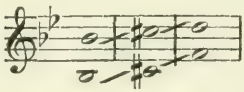


oder die Terz,



(Klang *Cis*)

die denselben Übelstand in Hinblick auf die Oberstimme herbeiführte,



und da endlich Beethoven in der Harmonie dieses Taktes die Quinte überhaupt vermeidet, diese also auch nicht hinzugefügt werden darf, so ist es besser, diese Stelle nicht zu verändern. Ich erwähne dies nur, um hier nochmals darauf hinzuweisen, daß bei allen Hinzufügungen reiflichste Überlegung und größte Vorsicht walten muß. Bereits im Vorwort habe ich mitgeteilt, daß ich an vielen Stellen, wo ich früher Retouchen für notwendig hielt, später die Originalgestalt wieder hergestellt und durch unmittelbare Vergleichung beim Durchspielen der betreffenden Stellen in beiden Fassungen festgestellt habe, daß die Retouche schlecht oder doch zum mindesten überflüssig war.

Seite 9, Takt 13 und folgende. Es möge hier streng darauf gesehen werden, daß Fagott, Hoboe und Flöte ihre

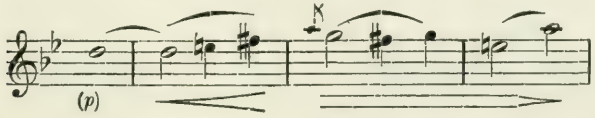
Achtelfiguren nicht überhudeln, was abgesehen von der melodischen Häßlichkeit auch zum Versagen einzelner Töne führen kann. Ein ganz unmerkliches Zurückhalten des Tempo, diene es auch nur dazu, den Bläsern das Gefühl zu erwecken, sich keinesfalls überhasten zu müssen, ist hier zu rechtfertigen.

Seite 12, vorletzter Takt. Das *F* (Viertelnote) in den Violoncellen und Bässen ist ein offenbarer Irrtum. (Siehe auch die analoge Stelle Seite 28, wo die entsprechende Note fehlt.) Es ist wegzustreichen, da es höchstens die Wirkung eines falschen Einsatzes hervorbringen kann.

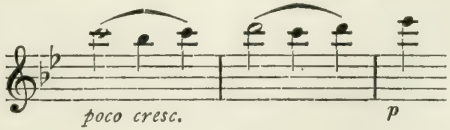
Seite 13. Die ⌈ I. ⌉ ist so wichtig, daß sie keinesfalls weggelassen werden darf. Ihre ersten zwei mit so großer Konsequenz dem vorhergehenden sich anschließenden Takte und die folgende Erinnerung an die Überleitung von der Introduktion zum Allegro gehören unbedingt zum Aufbau dieses Satzes.

Seite 14, letzter Takt. Der Auftakt in den ersten Violinen ist natürlich bereits piano.

Seite 16, Takt 5 bis Seite 17, Takt 7. Für die ersten Violinen und die Violoncelle nahm ich folgende Phrasierung an,



genau dieselbe für die analoge Stelle in Flöte, Klarinette und Fagott. Im 15. und 16. Takt fügte ich ein poco crescendo ein, dem im 17. Takt überall ein *p* folgte.



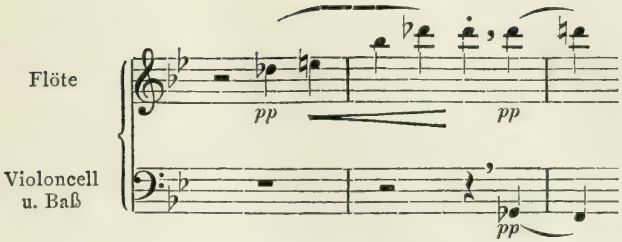
Das folgende Solo der Klarinette wurde wieder so phrasiert, wie die zwei vorhergehenden analogen Stellen, worauf das

im 4. Takt der Seite 17 beginnende Crescendo mit sehr intensiver Steigerung zum *ff* führte. Die Vorschläge in Takt 7 und 11 der Seite 16 sind kurz. Die Vortragsart,

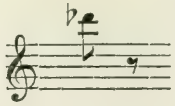
die ich wiederholt gehört habe, ist falsch. Der Vorschlag müßte diesfalls als Viertel notiert sein.

Seite 19 und 20. Die Beruhigung des musikalischen Ausdrucks wird hier wahrscheinlich auch eine Beruhigung des Zeitmaßes herbeiführen. Nur rate ich, diese Beruhigung nicht im Sinne eines starken Ritenuto zu übertreiben, was die über dieser Stelle lagernde, höchst eigentümliche Spannung zerstörte. Der Höhepunkt der abgeschwächten Bewegung scheint mir im 9., 10. und 11. Takt der Seite 20 eingetreten zu sein. Beim Eintritt des Quartsextakkordes der Haupttonart (Takt 12) muß jedoch das Haupttempo entweder sofort wieder beginnen oder es müssen die folgenden acht Takte (12—19) dazu benützt werden, in dasselbe unmerklich zurückzuleiten. Die Schwebungen des ausdrucksvollen und dabei doch natürlichen musikalischen Vortrags sind so fein, daß Worte in vielen Fällen nichts anderes sein können als Versuche, die eigene Empfindung in der fremden Seele wachzurufen, wo sie aber selbständig Wurzel fassen muß, soll sie etwas höheres als mechanische Nachahmung zeitigen.

Dem kleinen Solo der Flöte (Seite 20, Takt 10—12) rate ich, einen gewissermaßen überleitenden Charakter durch ein ganz kleines Crescendo bis zum zweiten *Des*, sowie dadurch zu geben, daß das dritte *Des* an das folgende *D* angebunden wird, sowie in den Bässen das *Ges* an das *F* angebunden ist, also etwa:



Das Zeichen , bedeutet natürlich keine Luftpause im Sinne eines Aufenthalts, sondern ein Absetzen zur Verdeutlichung der Phrase. Man denke sich das zweite *Des* (drittes Viertel) so



geschrieben und man wird verstehen, was ich meine.

Seite 21. Es ist streng darauf zu achten, daß das cresc. nicht früher beginnt, als es vorgeschrieben ist (12. Takt) und dann auch sehr allmählich ausgeführt wird. Die Streicher neigen nämlich unwillkürlich dazu, schon acht Takte früher zu crescendieren.

Seite 22. Ich kann das Empfinden nicht unterdrücken, daß der Gipfelpunkt der vorangegangenen Steigerung nicht im 4. Takt liegt, wo Beethoven bereits für alle Instrumente *ff* schreibt, sondern erst im achten, wo das Hauptthema eintritt. Ich gestattete mir daher die nachfolgende Freiheit. Die Streicher langen im 4. Takt, wie vorgeschrieben, beim vollen *ff* an. Die Pauke spielt hier noch nicht mit ganzer Stärke, sondern setzt ihr auf der vorhergehenden Seite begonnenes Crescendo über diesen Takt hinaus ununterbrochen bis zum 8. Takt fort, wo *ff* verzeichnet wird. Sämtliche Bläser setzen piano ein und machen ein vier Takte dauerndes starkes Crescendo bis zum 8. Takt, wo auch für sie *ff* einzuzeichnen ist. Dadurch wird Beethovens Wille, bereits im 4. Takt ein *ff* zu haben, durch die Streicher gewahrt, während

doch noch eine Steigerung bis zum Eintritt des Hauptthema ermöglicht wird.

Seite 23, die zwei letzten Takte und Seite 24, Takt 1 u. 2. Man beachte, wie charakteristisch hier die Fortschreitungen des zweiten Horns gerade infolge der fehlenden Naturtöne sind und ändere nichts.

Seite 24, Takt 19 und folgende, siehe Seite 9, Takt 13 und folgende.

Seite 25, Takt 9—12. Die melodische Phrase zeigt hier durch die veränderte Stellung des Vorschlags sowie durch den Ganztonschritt statt des Halbtonschritts im 3. Takt Abweichungen von der analogen Stelle Seite 10, Takt 1—4. Da eine Absicht offenkundig vorhanden ist, wäre es falsch, diese beiden Stellen übereinstimmend gestalten zu wollen.

Seite 25, Takt 20. Hier fällt das *H* auf, da das Ohr ein dem *F* der früheren Stelle (Seite 10, Takt 12) entsprechendes *B* erwartet. Ich glaube, eine keineswegs absolute Giltigkeit beanspruchende Erklärung für diese immerhin merkwürdige und scheinbar unmotivierte Abweichung darin zu finden, daß das folgende *B*-dur als Haupttonart des ganzen Stückes frischer wirkt, wenn der Grundton vorher möglichst vermieden wird. Bei der ersten Stelle handelt es sich nicht um den Eintritt der Haupt-, sondern um den der Oberdominant-Tonart, wirkt das *F* also vielleicht für den nahen Abschluß des ersten Teils festigender, als ein stark abweichendes *Fis*. Wie dem auch sei, ein bestimmter Wille Beethovens liegt jedenfalls vor, denn es ist ausgeschlossen, daß er an der zweiten Stelle aus Versehen in alle Stimmen ein ♮ vor das *H* gesetzt, an der ersten vielleicht auch aus Versehen das ♯ vor dem *F* in allen Stimmen weggelassen haben könnte. Eine Gleichmachung beider Stellen ist daher zu unterlassen.

Seite 31. Als metronomische Bezeichnung habe ich hier schon gefunden ♩ = 84. Das ist natürlich ein Druckfehler;

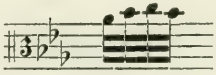
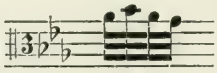
es müßte heißen ♪ = 84. Aber auch diese Bezeichnung ist zu schnell. Ich nehme etwa ♪ = 72 an.

Seite 32, Takt 2. Der Piano-Eintritt nach einem noch forte zu spielenden Zweiunddreißigstel-Auftakt ist sehr schwierig. Weder darf aber der Auftakt bereits *p* gespielt noch dürfen beide Takte etwa durch eine Luftpause getrennt werden. Ein mehrmaliges Probieren wird die Ausführung im Sinne des Meisters ermöglichen.

Seite 36, Takt 1—2. Im Interesse einer vollkommenen Piano-Wirkung genügt hier das erste Horn allein; das zweite setzt dann im 3. Takt mit dem tiefen *G* ein.

Seite 39, Takt 4. In diesem Takt scheint mir ein vom zweiten Viertel ausgehendes Crescendo zu fehlen, das im nächsten Takt in den ersten Violinen auf dem *D*, in dem zweiten auf dem *Ces*, in den Bratschen und Violoncellen auf dem *F* seinen ziemlich intensiven Höhepunkt erreicht, der sich im nachfolgenden > zum zartesten *pp* abschwächt, wodurch der wundervolle Eintritt des Fagotts seine richtige Beleuchtung erhält.

Seite 44, Takt 2. Die Gesamtausgabe enthält hier einen störenden Druckfehler. Das zweite Achtel in den Bratschen heißt

 nicht 

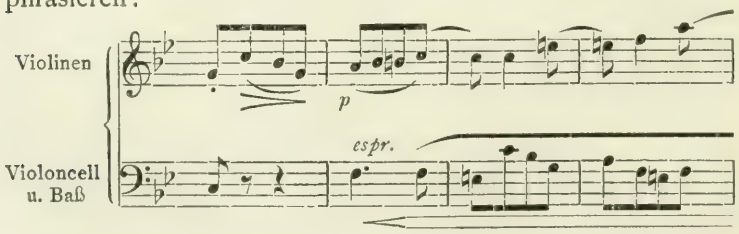
Seite 49. Die oberste Schnelligkeitsgrenze für das Trio scheint mir etwa 𝅗𝅥. = 76 zu sein; ein der Vorschrift 𝅗𝅥. = 88 entsprechendes Zeitmaß brächte eine unzarte Verhetzung des anmutigen Stückes mit sich. Man beachte auch, daß 𝅗𝅥. = 100 für den Hauptteil kein sehr schnelles Tempo bedeutet. Es ist ein großer, aber leider viel verbreiteter Fehler, alle Beethovenschen Scherzi quasi Presto zu spielen.

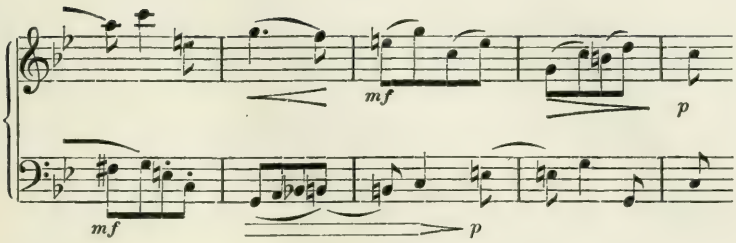
Seite 50, Takt 16—25. Auch hier halte ich es für richtig, das erste Horn allein spielen zu lassen. Dasselbe gilt natürlich bei der Wiederholung des Trio, Seite 57 und 58.

Seite 51, Takt 9 und folgende. Ich rate, das crescendo poco a poco hier zunächst von den Bläsern allein ausführen zu lassen, während die Streicher *pp* bleiben. Diese beginnen erst im vorletzten Takt dieser Seite zu crescendieren und steigern die Tonstärke unablässig bis zum *ff* im 4. Takt der Seite 52. Dasselbe gilt von der analogen Stelle auf Seite 58 und 59.

Seite 62. Das Finale ist mit Allegro, ma non troppo bezeichnet. Nichts zerstört den Humor dieses köstlichen Stücks aber mehr, als wenn man dieses »ma non troppo« nicht beachtet und den Satz etwa wie das Presto eines Haydnschen letzten Symphoniesatzes auffaßt. Er muß nicht nur in verhältnismäßig ruhigem Tempo begonnen, sondern es muß dieses Tempo auch stets festgehalten werden, damit das prickelnde Spiel der Sechzehntel nicht zur Etude, die wohlige Melodie des Seitenthema nicht zur banalen Phrase herabsinke. Im Gegensatz zwischen dem mäßigen Zeitmaß und der belebten Figuration besteht der große Reiz dieses Satzes. Er wirkt schnell, ohne in Wirklichkeit schnell zu sein. Mit der Tempovorschrift steht die metronomische Bezeichnung $\frac{1}{2}$ = 80 in grellem Widerspruch. Mir scheint $\frac{1}{2}$ = 126 ungefähr das Richtige.

Seite 64, Takt 10—17. Ich empfehle, diese Stelle so zu phrasieren:





Seite 67. Der erste Teil ist zu wiederholen. Eine Fortlassung der Repetition verkürzt das Stück in ungebührlicher Weise.

Seite 73, Takt 6—9. Diese Stelle ist für das erste Fagott von außergewöhnlicher Schwierigkeit, ja, sie wird unmöglich, wenn das Orchester oder der Dirigent oder beide zusammen ins Eilen gekommen sind. Die vorangehenden zweimal wiederholten vier Sforzato-Takte mit den diesen wieder vorhergehenden kurzen, schneidenden Schlägen des gebrochenen kleinen Nonenakkords bieten die beste Gelegenheit, das nicht zu rasche Grundtempo festzuhalten, ja, es sogar, falls vorher eine Beschleunigung eingetreten sein sollte, etwas zurückzuhalten, so daß der Fagottist sein Solo in relativ mäßigem Zeitmaß blasen kann.

Seite 75, Takt 6—13, siehe Seite 64, Takt 10—17.

Seite 79, Takt 10 bis Seite 80, Takt 2. Auch an dieser Stelle sei vor dem für die Deutlichkeit wie für die Grazie schädlichen Eilen gewarnt.

Seite 80, Takt 13. Diesen Takt möchte ich mit *fff* bezeichnen. Das die ganze vorhergehende Stelle beherrschende *ff* soll also noch eine Steigerung zulassen, die in diesem Takt ihren Höhepunkt erreicht und vier Takte anhält.

Seite 80, letzter Takt. Die Fermate wird ziemlich lange ausgehalten und dann abgewinkt. Die Bässe beginnen ihr geschäftiges Wispern im gemütlichen Haupttempo, das ohne Beschleunigung festgehalten wird.

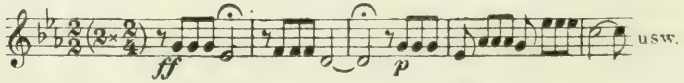
Seite 82, Takt 11—15. Diese Stelle ist aus den Noten

des Thema gebildet. Die Fermaten dürfen daher nicht abgewinkt werden, sondern es müssen sich die ihnen folgenden Töne unmittelbar an sie anschließen. Die Fermaten selbst aber scheinen mir gewissermaßen rückwirkende Kraft zu besitzen, so daß ich es rechtfertigen kann, zu Anfang der zitierten Stelle Poco Andante zu setzen, und das Haupttempo erst wieder nach der letzten Fermate, die ebenfalls nicht abgewinkt wird, bei der Sechzehntel-Skala der Bässe eintreten zu lassen.

Fünfte Symphonie.

Über die Unsinnigkeit, den Anfang dieses Satzes langsam zu nehmen und erst nach der zweiten Fermate das schnelle Tempo eintreten zu lassen, habe ich in meiner Schrift »Über das Dirigieren« so deutlich gesprochen, daß ich hier kein Wort darüber verlieren möchte. Hoffentlich wird diese Barbarei mit anderen Ausschreitungen, die sich Ignoranten gegen Beethoven erlaubt haben, bald gänzlich verschwunden sein.

Aber auch sonst hat dieser Anfang zu mannigfachen Überlegungen und Ausdeutungen Anlaß gegeben. Vor allem war es der vor die zweite Fermate eingeschobene, scheinbar unregelmäßige Takt, der zum Nachdenken reizte. Das Rätsel ist aber auf sehr einfache Art dadurch zu lösen, daß man je zwei Takte in einen zusammenfaßt, wodurch sich folgendes Bild ergibt:



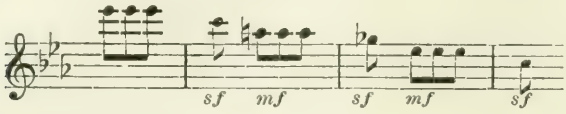
Diese Erklärung, die meines Wissens noch niemand in derselben Weise gegeben hat, ist, wenn man die Zusammenfassung von je zwei Takten durchgehends festhält, für alle Fermatenstellen in diesem Satz, wo sich der erwähnte ein-

geschobene Takt vorfindet, stichhaltig. Daß die Fermaten lang und kräftig ausgehalten werden müssen, hat Wagner mit Recht gefordert. Daß die zweite stets etwas länger auszuhalten ist wie die erste, ergibt sich sowohl aus der Vorschrift wie auch aus der rhythmischen Empfindung, wenn man das Thema in meinem Sinne auffaßt.

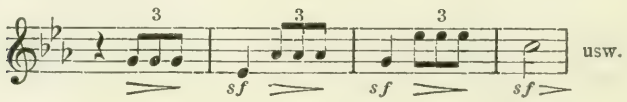
Aber auch instrumental suchte man diesem Anfang in verbesserndem Sinne beizukommen. So tauchte der Vorschlag auf, die Hörner mitblasen zu lassen. Welchen Grund hätte nun wohl Beethoven gehabt, auf diese Instrumente zu verzichten, da ihm von den vier Tönen des Thema drei als offene Naturtöne auf den *Es*-Hörnern zur Verfügung standen und der vierte (auf dem *Es*-Horn das *H*) ein immerhin möglicher Stopfton war? Wenigstens den zwei ersten Takten hätte Beethoven sicherlich die Hörner beigefügt, hätte er ihrer hier bedurft. Auch verwendet er gerade in dieser Symphonie die Stopftöne häufiger als sonst, siehe Seiten 9, 11, 38, 61, 67. — Die Begründung, daß hier die Klarinetten nur als Ersatz für die Hörner zu betrachten seien, erscheint mir somit nicht stichhaltig. Wohl aber glaube ich, daß er diese mit Absicht erst bei den späteren, dynamisch verstärkten Eintritten des Thema gebraucht hat. Warum ihn also durchaus verbessern wollen? Das Thema kommt selbst in einem klein besetzten Quartett sehr mächtig heraus, wenn es zugleich kräftig und präcis gespielt wird. Als metronomische Bezeichnung nehme ich 𝅗𝅥 = 100 an anstatt des übermäßig schnellen 𝅗𝅥 = 108. Zwei kräftige Schläge des Dirigenten, einen für den 1. Takt (quasi erste Hälfte), einen für die Fermate (quasi zweite Hälfte) machen ein Mißlingen unmöglich. Der Schlag für den 3. Takt bedeutet gleichzeitig das Abwinken der Fermate. Nur die vorgeschriebene Achtelpause, nicht mehr, darf vernehmbar werden. Bülows Gewohnheit, einen oder mehrere Takte vorzugeben ist überflüssig.

Im ganzen Satz ist streng darauf zu sehen, daß sowohl im Forte wie im Piano die sich thematisch wiederholenden

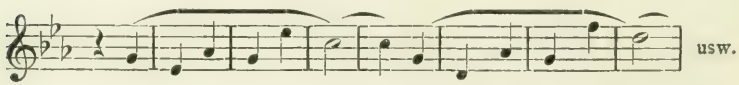
Achteltöne stets mit untereinander gleicher Tonstärke gespielt werden. Nichts ist gefährlicher wie folgende Vortragsart,



die aber nur zu leicht einreißt, wenn das Tempo zu schnell genommen wird, oder die Spieler nicht zu bedeutungsvoller Wiedergabe jedes Tones sowohl im Forte wie im Piano angehalten werden. Man hört dann Akzente aber keine Melodie und das gewaltige Tonstück verwandelt sich aus einem Titanenkampf in eine Hetzjagd. Daß auch die strengste rhythmische Gleichheit der Achtelnoten eine unerläßliche Forderung ist, versteht sich von selbst. Gerade dagegen wird aber viel gesündigt. Ich habe es nicht zu selten erlebt, daß auf der ersten Probe z. B. die Stelle nach der zweiten Fermate annähernd so

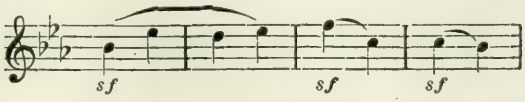


herauskam, bis meine Forderung nach rhythmischer und dynamischer Gleichheit der Töne dem Kern der Melodie zu seinem Rechte verhalf, den der feinfühlige Musiker unzweifelhaft als folgenden erkennen wird:

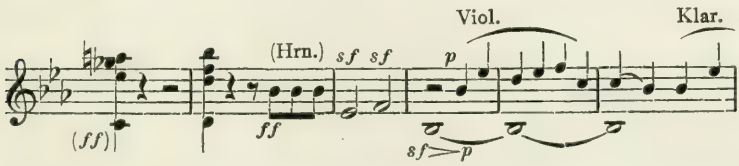


Gerade das Erkennen des Ausdrucks dieser, ich möchte sagen, latenten Melodie wird aber das sicherste Vorbeugungsmittel gegen das diesem großartigen Tonstück so furchtbar gefährliche Übereilen sein, das die meisten der soeben von mir erwähnten und bekämpften Übelstände mit sich bringt.

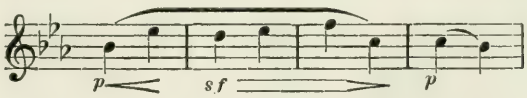
Seite 5, die zwei letzten und Seite 6 die zwei ersten Takte. Diese Stelle wird meistens in folgender Phrasierung



vorgetragen, was grundfalsch ist. Zunächst beachte man die Bindebogen. Die ersten drei Takte sind miteinander verbunden, müssen also gewissermaßen in einem Atem gespielt werden, während dem letzten Takte mit seinem kurzen Bindebogen ein auslautender Charakter eigen ist, der durch einen Akzent verwischt würde. Sodann beachte man die rhythmischen Werte der einzelnen Takte. Hält man an der Eingangs erwähnten Auffassung fest, zwei Takte als zusammengehörig, also gleichsam als einen aufzufassen, so ergibt sich vom 18. Takt der Seite 5 ab folgendes Bild:

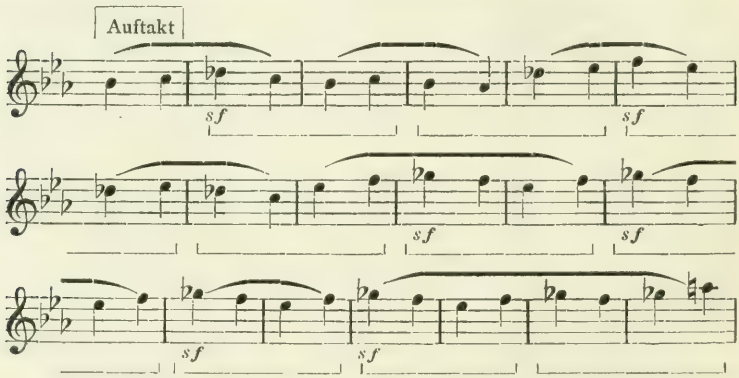


Also der 1. Takt der oben zitierten Stelle ist gewissermaßen nur der Auftakt und dem zweiten kommt der Hauptwert zu. Die sinngemäße Phrasierung, die auch dem über die drei ersten Takte gespannten Bindebogen entspricht, ist daher folgende:

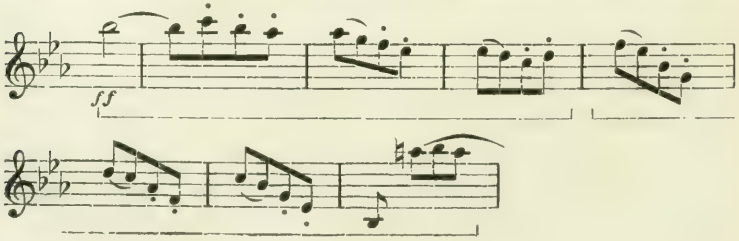


Sie muß auch bei allen Wiederholungen dieses Thema festgehalten werden. Natürlich handelt es sich nicht um ein forciertes Heraustreten des jeweiligen zweiten Taktes dieser viertaktigen Phrase, sondern um einen sanft belebenden Druck, der das über der ganzen Stelle ruhende Piano nicht gefährdet.

Ja, meistens wird die richtige Phrasierung dieser Stelle schon dadurch erreicht werden, daß den Spielern das Bewußtsein der rhythmischen Wertung der einzelnen Takte aufgegangen ist, so daß sie den ersten als Auftakt, den zweiten als Hauptakt spielen und den nur zu leicht eintretenden, ich möchte sagen, bequemen Akzent auf dem 4. Takt sorgfältig vermeiden. Statt vier nebeneinander stehender Takte hat man in der bezeichneten Vortragsart eine geschlossene Phrase, und dies ist wohl des Meisters künstlerische Absicht gewesen. Im Verfolgen meiner Auffassung ergeben sich dann vom 11. Takt der Seite 6 ab einige weitere Akzente, die natürlich auch nur im Sinne rhythmischer Wertbetonungen gemeint sind.



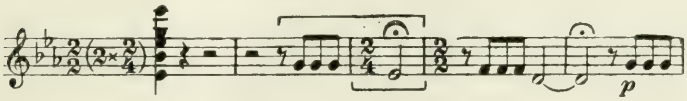
Man beachte, wie durch die Stellung der Bindebogen aus einer scheinbaren rhythmischen Verschiebung sich die viertaktige Phrase allmählich herauskristallisiert, um mit dem 2. Takt der Seite 7 zu unbedingter Herrschaft zu gelangen.



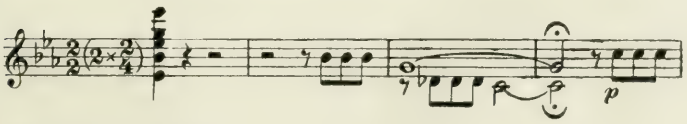
Derartige Betrachtungen sind nicht als müßige Spielereien zu beurteilen. Wir werden ihre Wichtigkeit später noch in erhöhtem Maße einsehen.

Seite 8. Der erste Teil ist zu wiederholen. Daß der Wiedereintritt des Thema sowohl bei der Wiederholung als auch nach dem Doppelstrich im strengen Haupttempo zu spielen ist, versteht sich von selbst.

Betrachtet man die Wiederholungsstelle genauer, so findet man, daß die ersten zwei Takte des Hauptthema jetzt eine andere Wertung haben, wie das erstemal, und daß sich erst bei den weiteren Takten das ursprüngliche rhythmische Verhältnis wieder herstellt. Wenn man nämlich je zwei Takte zusammenfaßt, so ergibt sich vom drittletzten Takt vor dem Doppelstrich ab folgendes Bild:



Der Unterschied mit dem Beispiel auf Seite 60 ist dadurch augenfällig, daß sich hier ein $^2/_4$-Takt zeigt, der sich der Zusammenfassung von je zwei Takten in einen widersetzt. Das Thema, soweit es ohne den Takt vor der Fermate geschrieben ist, scheint also einen doppelten rhythmischen Charakter zu haben. Dieser doppelte Charakter wird uns später unzweifelhafter bestätigt werden, daher wir ihn vorläufig nur konstatieren wollen. Gehen wir vom drittletzten Takt vor dem Doppelstrich zum zweiten Teil über, so finden wir, daß die rhythmische Regelmäßigkeit nicht unterbrochen ist, wovon wir uns überzeugen können, wenn wir wieder je zwei Takte in einen zusammenfassen.

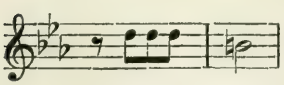
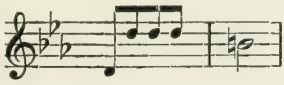


Seite 9, Takt 18 und folgende. Hier darf kein Crescendo gemacht werden, so nahe ein solches für den Augenblick auch zu liegen scheint. Gerade das anhaltende Piano an dieser Stelle bringt einen beklemmenden, unheimlichen Eindruck hervor, der durch vorzeitiges Anwachsen der Tonstärke zerstört würde. Das Crescendo darf erst, wie vorgeschrieben, im 3. Takt der Seite 10 eintreten, wobei zu beachten ist, daß die Steigerung zunächst nur zu einem einfachen Forte (5. Takt) gehen darf. Erst sieben Takte später ist più *f* bezeichnet, und im 16. Takt der Seite 10 beim Eintritt des Thema bricht das volle Fortissimo los. Dies alles ist deutlich vorgeschrieben, und man wird sich vielleicht wundern, daß ich lediglich wiederhole, was schon dasteht. Da ich aber oft erlebt habe, daß solche Vorschriften nicht beachtet werden, an dieser Stelle z. B. das Crescendo viel zu früh einsetzt und Dirigent wie Orchester, wo *f* steht, bereits mit vollster Stärke losschlagen, so daß die spätere Steigerung unmöglich wird, so ergreife ich mitunter die Gelegenheit, darauf hinzuweisen, daß ein genaues Beachten der Vorschriften zum ausdrucksvollen Vortrag unerläßlich ist, ja diesen Vortrag häufig schon von selbst mit sich bringt. Man erprobe die Wirkung der zitierten Stelle in der von mir erwähnten inkorrekten Weise und spiele sie hierauf genau nach Beethovens Bezeichnung, um zu sehen, welch ungeheure Wichtigkeit dieser innewohnt.

Eine leider weitverbreitete Unart ist es auch, daß auf Seite 11 beim Eintritt des Diminuendo, namentlich in den Bläsern, plötzlich viel leiser gespielt wird als vorher, während die Akkorde doch allmählich an Stärke abnehmen müssen, der mit dim. bezeichnete also erst eine unwesentliche Abschwächung zeigen darf. Ein sehr fein nuancierendes Orchester wird es ermöglichen, die Abnahme der Tonstärke stufenweise so zu bewirken, daß jeder Bläserakkord um ein klein weniges schwächer erklingt wie der vorhergehende Streicherakkord und jeder von diesen dann wieder gegen den vorhergehenden Bläserakkord etwas abnimmt, so daß ein vollkommen einheitlich

fortschreitendes Diminuendo bis zum Eintritt des völligen Pianissimo entsteht, was von wundervoller Wirkung ist.

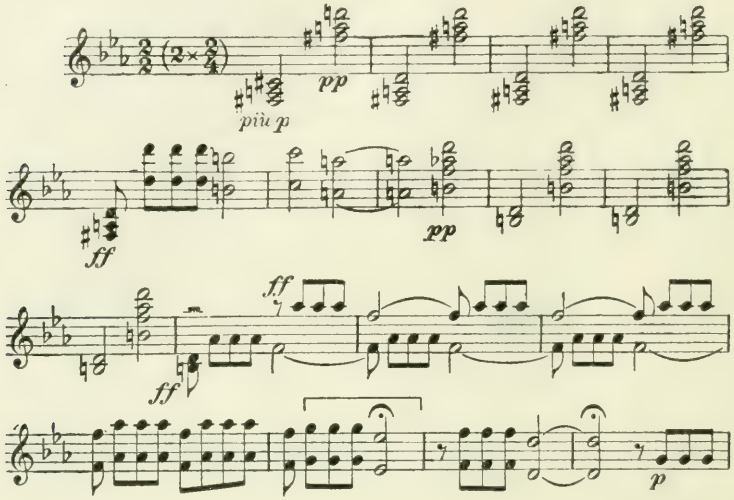
Seite 12, Takt 3 u. 15. Hier hat unser modernes Leitmotivsystem einen bedauerlichen Irrtum gezeitigt, der sich leider auch in die gedruckten Orchesterstimmen der Breitkopfschen Ausgabe eingeschlichen hat. Da das Thema dieses Satzes mit einer Achtelpause beginnt, so nahm man an, daß das *ff* in diesen Takten erst auf das zweite Achtel einzusetzen habe und machte eine entsprechende Korrektur, wodurch man offenbar meinte, dem Charakter des Thema, das so

 und nicht so 

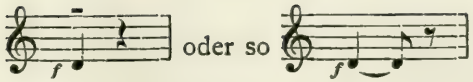
heißt, gerecht geworden zu sein.

Sehen wir zunächst einmal, wie es mit einem möglichen Schreib- oder Druckfehler in der Partitur steht. Zugegeben, daß im ersten der zitierten Takte das *ff* im Streichquartett irrtümlicherweise zu weit nach vorne gerückt worden sein könnte, so ist ein ähnlicher Irrtum im zweiten zitierten Takt ausgeschlossen. Hier haben die Violinen und Bratschen gar nicht das Thema zu spielen und trotzdem steht bei jeder dieser Stimmen klar und deutlich *f*. Außerdem spricht die Viertelnote für eine erhöhte Bedeutung des Tones. Trotzdem scheute man sich nicht, auch hier das *f* in *p* zu korrigieren. Das »Leitmotiv« mußte eben sein Recht haben, dem sich sogar Beethoven beugen sollte. Er scheint aber dazu nicht sehr willig zu sein, denn das von den Streichern recht zaghaft, weil schon mit dem Angstgefühl, das unmittelbar nachfolgende *ff* nicht ausgiebig genug bringen zu können, angestrichene *p* klingt so nichtssagend und verloren, daß dieser Umstand allein hätte genügen sollen, sich auf Beethovens Absicht zu besinnen. Sehen wir uns aber die Stelle erst von der rhythmischen Seite an, so schwindet erst recht jeder Zweifel darüber, wie abscheulich diese Korrektur ist. In der Zusammenfassung von je zwei Takten zu einem, wenn man sie durch

den ganzen Satz durchführt, ergibt sich vom 31. Takt der Seite 11 ab folgendes Bild:



Wir sehen also, daß die zu jämmerlichen Piano-Seufzern erniedrigten Akkorde auf rhythmisch wichtige Punkte, gleichsam auf gute Takteile fallen. Wir sehen ferner, daß von diesen rhythmisch wichtigen Punkten Einsätze des Thema ausgehen, die ihrerseits wieder den Eintritt des Hauptthema in der Originalgestalt (Seite 12, Takt 23 und folgende) und damit die Reprise des ersten Teiles machtvoll vorbereiten. Und wir sehen endlich, daß diese — ich finde keinen andern Ausdruck — klanglich kastrierten Akkorde, gerade nach dem, jedem dieser Akkorde vorhergehenden, leise atmenden Pianissimo nichts anderes darstellen als ein gewaltiges Aufraffen zum Thema, daß sie somit mit äußerster Energie gespielt, nicht aber sachte gezirpt werden dürfen, dem »Leitmotiv« zu Ehren. — Also fort mit dem charakterlosen *p* und die beiden Akkorde mit Beethovenscher Kraft gespielt! — Der Viertelnote im 15. Takt wünsche ich ein besonders bedeutungsvolles Aushalten, etwa, als ob sie so

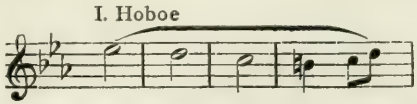


notiert wäre.

Man beachte, daß das Hauptthema beim Eintritt der Reprise dieselbe rhythmische Wertung besitzt wie am Anfang des Satzes, wenn man, wie aus obigem Notenbeispiel ersichtlich ist, zwei Takte in einen zusammenfaßt.

Berlioz weist in seiner Instrumentationslehre (siehe Ausgabe Breitkopf & Härtel, Seite 301) auf den merkwürdigen Übelstand hin, daß die Trompeten gerne nachhinken, wenn sie nach einer auf das erste Achtel fallenden Pause einzusetzen haben. Dieser Fall kann hier besonders leicht eintreten und richtet man nicht Ermahnungen und Augenmerk darauf, so hört man von den Trompeten, entsprechend einem von Berlioz zitierten Beispiel,

Seite 13, Takt 12. Diese Kadenz der ersten Hoboe gewinnt erst dann ihre volle Bedeutung, wenn man nicht nur diesen Takt, sondern die ganze vorhergehende Stelle der Hoboe vom drittletzten Takt der Seite 12 ab solistisch auffaßt. Diese Stimme möge also gleich vom soeben erwähnten Takt ab etwas hervortreten und das übrige Orchester sich sehr *p* halten. Dirigent wie Spieler sollen auch wohl beachten, daß das Crescendo hier später eintritt, wie bei der analogen Stelle im ersten Teil, was vor allem dem selbständigen Hervortreten dieser Takte



zugute kommt. Da die Streicher den 10. Takt der Seite 13 noch *p* spielen müssen, so bezieht sich das Crescendo für

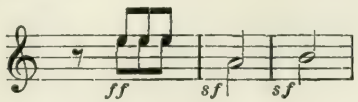
sie erst auf den Takt vor dem *ff*. Ein stärkeres Hervorheben des diesem vorangehenden Taktes, wo bereits cresc. steht, ergäbe einen unmelodischen Akzent. Hier ist das Crescendo noch lediglich die Aufgabe von Hoboe und Fagotten. Gut zu beachten ist auch das *p* auf dem *C* in Trompeten und Pauken.

Der Hoboist halte das erste *G* nicht zu lange und spiele auch den Anfang der Kadenz nicht zu langsam, um genug Atem zu behalten, die Phrase ausklingen und das letzte *D* in schönem ruhigem *p* noch eine Weile aushalten zu können. Die Vorschrift »Adagio« möchte ich im eigentlichen Sinne nur auf die letzten drei Noten beziehen. Wenn das *D* verklungen ist, gehe der Dirigent im Sinne eines Auftakts weiter, der dem Hoboisten die Möglichkeit gibt, frisch Atem zu holen und das *F* in derselben Tonfarbe zu bringen, wie das vorhergehende *D*. Der zweite Hoboist muß sich ihm natürlich genau anpassen. Ich habe es nie vermocht, gleich nach der Fermate das volle Allegrotempo eintreten zu lassen. Die Kadenz scheint mir nachwirkende Kraft zu besitzen, und ich begann daher etwas ruhiger, was, nach meinem Gefühl, dem im Gegensatz zum ersten Teil dieses Satzes merkwürdig stillen Charakter dieser Stelle entspricht. Hierauf benützte ich das nachfolgende Crescendo, um zum Haupttempo überzuleiten, das ich dann beim *f* eintreten ließ.

Immer und immer wieder muß ich darauf aufmerksam machen, daß es sich bei solchen Modifikationen des Zeitmaßes um empfindungsvolle Schwebungen, nicht aber um effekthascherische Rückungen handelt. Sollten meine Worte zur Rechtfertigung solcher benützt werden, so müßte ich bedauern, sie überhaupt ausgesprochen zu haben. Wenn derartige Schwebungen nicht als Ausfluß des natürlichen Empfindens zur Erscheinung gelangen können, sodaß sie sich gewissermaßen von selbst verstehen, so ist es viel richtiger und künstlerischer, einfach korrekt im Tempo zu bleiben. Merkt man erst, daß hier oder dort der Dirigent etwas besonderes

»machen« wollte, um seinen eigenen Geist leuchten zu lassen, so ist Natur, Einheit, Unmittelbarkeit und damit der Beethoven eigentümliche Stil geopfert. Ich empfehle also ein vorsichtiges Prüfen meiner hier ausgesprochenen Ratschläge. Lieber sehe ich sie gar nicht als falsch befolgt.

Seite 15, drittletzter bis Seite 15, erster Takt. Die Übertragung des im ersten Teil dieses Satzes von den Hörnern gespielten Seitenthema an die Fagotte ist ein Notbehelf. Beethoven konnte es den *Es*-Hörnern nicht anvertrauen, da er Stopftöne für diese exponierte, kraftvoll gedachte Stelle nicht gebrauchen konnte. Für Umstimmung war keine Zeit und ein zweites Hornpaar wollte er offenbar dieser wenigen Takte wegen nicht einfügen. So blieben nur die Fagotte dafür übrig. Ihre Wirkung aber, hält man sie der klanglichen Vorstellung von dieser Stelle, wie sie im ersten Teil erscheint, gegenüber, ist kläglich, ja einfach komisch. Es klingt, als ob sich in den Rat der Götter ein Bajazzo eingedrängt habe. Diese schlechte Wirkung wird noch dadurch erhöht, daß auf dem 4. Takt plötzlich beide Hörner mit einem offenen Naturton *sf* einsetzen, dieser Takt also unvermittelt und unmotiviert viel stärker erklingt, wie die drei vorhergehenden. Man hat nun versucht, die Hörner *p* einsetzen zu lassen, hat den Fagotten ein Horn hinzugefügt oder die Fagotte verdoppelt, was aber ebenfalls nur Notbehelfe sind. Das einzige radikale und allen Halbheiten vorzuziehende Hilfsmittel ist, die Fagotte durch die Hörner zu ersetzen, wie es Beethoven geschrieben hätte, wenn ihm unsere Instrumente zur Verfügung gestanden wären. Man lasse die Fagotte vom genannten Takt ab pausieren und erst im 6. Takt der Seite 15 einsetzen, analog der entsprechenden Stelle im ersten Teil, und fülle dann in den Hörnern die drei Takte Pausen durch

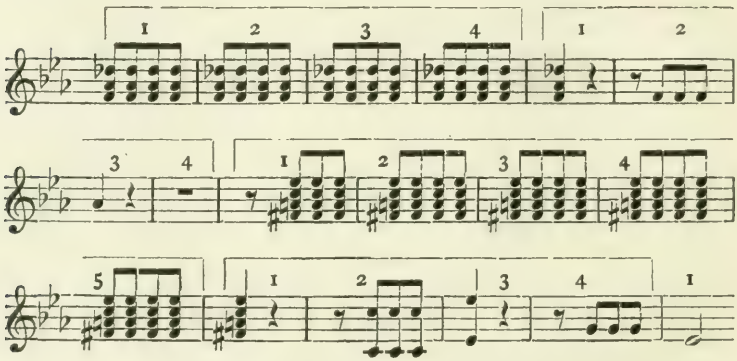


aus. Nur so erhält dieses Thema die ihm zukommende Farbe und Würde.

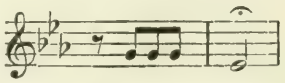
Seite 15, Takt 2 und folgende, siehe das für die zwei letzten Takte der Seite 5 und die folgenden Gesagte.

Seite 18, Takt 2—7. Bezüglich dieser Stelle zitiere ich, was ich in meiner Schrift »Über das Dirigieren«, 3. Auflage, bereits darüber gesagt habe:

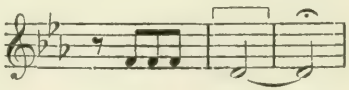
»Gegen Schluß des ersten Satzes findet sich an einer Stelle eine fünftaktige Periode.



Mag man nun den 4. Takt der zweiten Periode, die Generalpause, als kurze Fermate und den ersten der folgenden fünftaktigen als Auftakt nehmen, wonach sich nachher doch eine viertaktige Periode ergäbe, mag man den dazugekommenen Takt damit erklären, daß das Hauptthema auch bei den Wiederholungen das erstemal so



das zweitemal mit einem Takte mehr, so



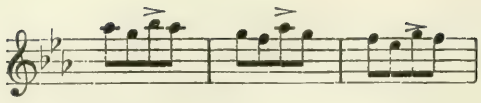
notiert ist, ganz gleichgültig, wie man sich die Sache mathematisch ausrechnet, unter allen Umständen wirkt das kurze atemlose Schweigen und das darauffolgende Losbrechen des verminderten Septimenakkordes gerade in seiner Verlängerung furchtbar, gewaltig, drohend, erschütternd, niederschmetternd. Es ist, als ob sich eine Riesenfaust aus der Erde erhöbe. Ist es nun zu glauben, daß ich fast überall die unbeschreibliche Wirkung dieser Stelle dadurch einfach vernichtet fand, daß entweder ein Takt des verminderten Septimenakkordes, oder aber gar die Generalpause — weggestrichen waren?

Vor den geschmacklosesten, rhythmischen Verrückungen ist man nicht zurückgeschreckt, die einfältigsten Luftpausen hat man genehmigt, um interessant zu erscheinen, das Aufbäumen des Genius aber zu einer genialen Unregelmäßigkeit hat man dem Boden »gleichgemacht; da mußte es »viertaktig« hergehen. O sancta simplicitas!« —

Seite 18, Takt 11 bis Seite 20, Takt 23. Ich kenne in der gesamten Musikliteratur keine Stelle von größerer instrumentaler Wirkung. Und dabei spielen nicht mehr Instrumente, wie in einer Haydn'schen Symphonie! — Sind es Riesen, die da streichen und blasen? — Spricht die Macht des Gedankens so zu uns, daß unser seelisches Ohr mehr vernimmt wie das leibliche? — Wer vermißt sich, Taten des Genies voll ergründen zu wollen? —

Mein Rat bezüglich der Ausführung: Um Gotteswillen kein Hetzen und keine Nuancen. Straffes, nicht zu rasches Haupttempo und angespanntestes Fortissimo allüberall. Jede Note wie aus Eisen. —

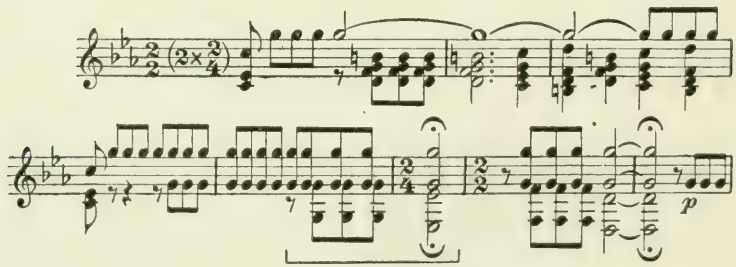
Man ist beim Dirigieren von Beethovens Symphonien nie vor Überraschungen sicher. In einem großen Orchester gelang es mir zunächst weder diese Stelle voll zur Geltung zu bringen, noch auch sofort die Ursache davon zu erkennen. Das Rätsel löste sich erst, als ich auf der nächsten Probe erfuhr, daß der ständige Dirigent folgende Akzente eingezeichnet hatte,



die ein Teil der Spieler befolgte. Es ist kaum zu glauben, daß jemand auf den Einfall kommen konnte, diesen zyklopischen Tonbau mit einer synkopischen Zickzacklinie zu bekleksen.

Seite 21. Die ungeheure Gewalt der vorhergehenden Partie scheint es mir zu rechtfertigen, hier, etwa vom 2. Takt dieser Seite ab das Tempo ein wenig zurückzuhalten, so daß das mit vernichtender Wucht noch einmal und zum letztenmal einsetzende Hauptthema hier, aber sonst an keiner andern Stelle dieses Satzes, etwas verbreitert erscheint. Die ganze seelische und physische Kraft des Dirigenten und der Spieler muß sich noch einmal auf dieses elementare Thema konzentrieren; das aber war mir im vollen Allegrotempo unmöglich. Ich hielt denn auch die Fermaten hier noch länger aus wie an den anderen Stellen und begann die unvergleichlich schöne Pianostelle nach der zweiten Fermate noch in ruhigerem Tempo um erst mit dem Eintritt des *ff* wieder das Hauptzeitmaß eintreten zu lassen. — Ein schmerzliches Erinnern, von dem man sich rasch und energisch, seinem Schicksal folgend, losreißt. —

Das Verfahren, zum besseren Erkennen der rythmischen Werte je zwei Takte in einen zusammenzufassen, ergibt hier vom 24. Takt der Seite 20 ab folgendes Bild:



Wir sehen also, daß das Hauptthema jetzt wieder denselben rhythmischen Charakter besitzt wie bei der Wiederholung des ersten Teiles. Somit stimmen erstes Erscheinen mit der Reprise einerseits, Wiederholung mit der Koda andererseits überein. Die zwei Takte aber, die sich der Zusammenfassung von je zwei Takten in einen scheinbar nicht fügen, ergänzen sich gegenseitig doch wieder zu einem zusammengefaßten Takt. So ist auch in dieser Beziehung der ganze Satz durch wunderbare Proportion getragen. Die Bedeutung der einen unregelmäßigen Periode (Seite 18) wird eben dadurch nur noch erhöht. —

Bei großem Streichquartett sind für diese Symphonie verdoppelte Holzbläser sehr nützlich. Ich ließ die Verdopplung im ersten Satz an folgenden Stellen eintreten.

Seite 3, Takt 1—5.
Seite 4, Takt 9—11.
Seite 5, Takt 14—20.
Seite 7, Takt 2 bis Seite 8, Takt 13.
Seite 10, Takt 12 bis Seite 11, Takt 28.
Seite 12, Takt 3—7 u. 15—27.
Seite 14, Takt 16—22.
Seite 16, Takt 9 bis Seite 17, vorletzter Takt.
Seite 18, Takt 3 bis Seite 21, Takt 7, hierauf Seite 21, Takt 16 bis zum Schluß.

Seite 22. Das Tempo ist Andante con moto, daher ziemlich bewegt. Wird das con moto übersehen, so dehnt sich der Satz zu langweiliger Breite; vergißt der Dirigent aber, im Bestreben, das con moto zur Geltung zu bringen, auf das Andante, so nimmt er diesem Satz jede Innigkeit und an ihre Stelle tritt ein gleichgiltiges Tändelspiel mit tönenden Phrasen. Die metronomische Bezeichnung ♪ = 92 verwandelt das Andante in ein Allegretto. Ich nahm daher ungefähr ♪ = 84 an.

Bereits in meiner Schrift »Über das Dirigieren« erwähnte ich die Schwierigkeit, mit Worten auszudrücken, was nur die innerlich belebte Ausführung sagen kann. Zu den zahlreichen derartigen Fällen gehört auch das richtige Erfassen des Tempo dieses Satzes. Ich warne vor jeder sentimentalen Zerrung, sei es der Hauptmelodieen, sei es der Triolen (Seite 22, Takt 14, 18, 19 u. 20). Ich warne auch davor, den prachtvollen *C*-dur-Stellen (Seite 23, 26 u. 30) durch pompös sein sollendes Langsamerwerden ihre Frische zu rauben.

Seite 26, Takt 11 bis Seite 27, Takt 6. Die Zweiunddreißigstel- und Sechzehntel-Noten in den Violoncellen klingen vornehmer auf einem aufstreichenden Bogen als mit wechselndem Auf- und Niederstrich gespielt. Das gleiche gilt von den zwei letzten Takten der Seite 25 für die zweiten Violinen und Bratschen.

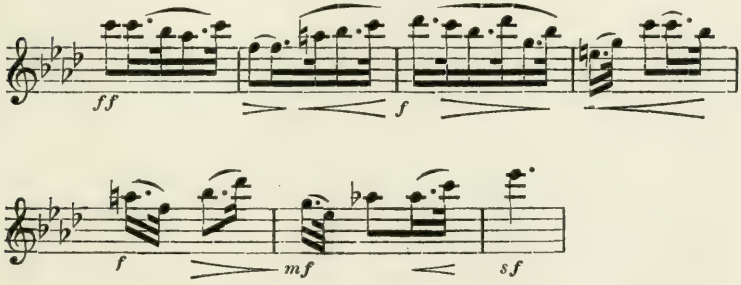
Seite 28, Takt 10 und folgende. Hier wird die melodische Figur in Bässen und Violoncellen leicht undeutlich; diese mögen daher zunächst mit voller Stärke spielen. Trompeten, Hörner und Pauken mäßigen sich zu *mf*, wodurch auch ihr späteres Abbrechen, wenn die harmonischen Töne nicht mehr vorhanden sind, weniger empfindlich wird. Diese Abdämpfung hat bereits Wagner empfohlen. Den Streichern und Holzbläsern riet ich, nur so stark zu spielen, daß jeder einzelne von ihnen die Baßfiguren selbst deutlich hört. Damit ist Klarheit geschaffen. Der Glanz dieser Stelle liegt weder im Blech noch in den obern Akkorden, sondern lediglich in den prächtigen Bässen; diese müssen vor allem ihrer Bedeutung entsprechend zur Geltung kommen.

Seite 29, Takt 9. Die Fermate wird nicht überlang gehalten und abgewinkt.

Seite 30, Takt 4. Bülow ließ, allerdings, wie ich glaube, erst in seinen letzten Lebensjahren, diesen Forte-Akkord vom Quartett pizzicato spielen. Man kann nur verwundert fragen: »Warum?«

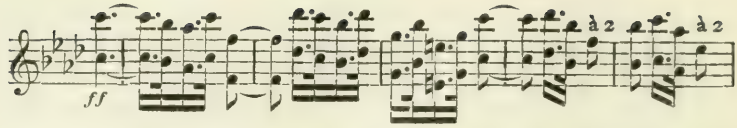
Seite 33, Takt 8—13. Die stellenweise imitatorisch, über-

all selbständig geführte Melodie der Holzbläser verschwindet gänzlich, wenn alle Instrumente des Orchesters in gleichmäßigem *ff* spielen. Sind doppelte Holzbläser vorhanden, so verstärke man zunächst mit ihnen in den zitierten Takten die Stimmen der Flöten, Klarinetten und Fagotte (nicht der Hoboen), was schon etwas hilft. Hoboen, Hörner und Trompeten machen im 1. Takt nach dem *ff* ein >, um die vier folgenden Takte nur *mf* zu spielen. Ebenso beginnen die Pauken im 3. Takte *mf*. Im letzten Takt crescendieren die genannten Instrumente wieder bis zu einem *ff* im 1. Takt der Seite 34. (Im 6. Takt nimmt die zweite Trompete natürlich die tieferen *F*.) Das Streichquartett aber phrasiert so, wie hier für die Violinen angegeben ist,

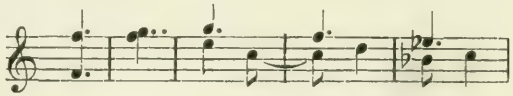


wobei unter *mf* und *f* nur ein etwas herabgemindertes *ff* verstanden sein soll. Der Grad der Herabminderung richtet sich danach, wie weit die stets *ff* blasenden melodieführenden Holzbläser bereits deutlich vernehmbar geworden sind.

Sind keine doppelten Holzbläser vorhanden, so gibt es nach meiner Ansicht nur ein Mittel, dieser Gegenstimme zu ihrem Rechte zu verhelfen, nämlich, außer den bereits erwähnten dynamischen Nuancierungen, die nur harmonisch füllenden Stimmen der Hoboen den Klarinetten, deren melodische Stimmen aber den viel stärker hervortretenden Hoboen in folgender Weise zu übertragen:

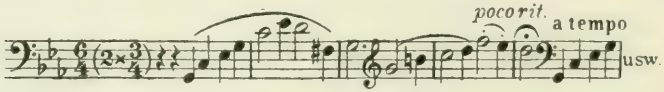


Noch sicherer, aber freilich auch viel willkürlicher wäre es, auf eine harmonische Füllstimme in den Holzbläsern überhaupt zu verzichten und alle acht das Thema spielen zu lassen, in den letzten fünf Takten der Seite 33 aber die Stimme der Hoboen in die Hörner zu übertragen, deren Stimme dann so lautete:



Jeder Dirigent möge mit seinem Gewissen ausmachen, ob er einen dieser zwei Vorschläge annehmen kann. Die klanglichen Verhältnisse des Saales werden dabei auch mitsprechen; das oberste Gebot in allen solchen Fällen aber heißt: »Klarheit«.

Seite 37. Der dritte Satz ist nicht mit den übrigen Scherzi der Beethovenschen Symphonien zu vergleichen, so verschieden diese auch untereinander sind. Er ist schwerer, tragischer und muß daher in langsamerem Tempo genommen werden wie alle übrigen. Die metronomische Bezeichnung $\mathbb{o}. = 96$ ist vortrefflich und gilt auch für das Trio, das gewöhnlich, ohne jeden Grund, langsamer genommen wird, wie der Hauptteil. Interessant für die Erkenntnis der rhythmischen Wertungen ist wieder die Zusammenfassung von je zwei Takten in einen. Sie ergibt für den Anfang folgendes Bild



und kann durch den ganzen Satz festgehalten werden.

Seite 38, Takt 18 und Seite 40, Takt 15. Ich hörte diese Takte so spielen, als ob vor dem jeweiligen dimin. ein nochmaliges *sf* stünde, so daß der Anfang dieser Takte also gleich stark erklang, wie die Anfänge der je zwei vorhergehenden, mit *sf* bezeichneten Takte. Anderemale hörte ich sie so spielen, daß der Anfang der zitierten Takte bereits abgeschwächt erklang, was sich ganz natürlich daraus ergab, daß das vorhergehende dritte Viertel schon eine gegen das *sf* verminderte Tonstärke aufwies. Es klang also, als ob diese beiden Takte im Gegensatz zu den beiderseitig vorgehenden, mit *sf* versehenen, etwa mit *mf* dimin. bezeichnet wären. Ich halte diese zweite Auffassung für die richtige. Dafür spricht auch das bei der zweiten Stelle in den Trompeten und Pauken vorgeschriebene *p*.

Seite 41, Takt 14. Das bei diesem Takte beginnende Crescendo darf keineswegs mit einer Beschleunigung des Zeitmaßes verbunden werden.

Seite 42. Für das ganze Trio ist es wichtig, daß der Auftakt des Thema nie verwischt, sondern stets sehr kräftig und von den folgenden Tönen getrennt hervorgehoben werde, ohne daß das Tempo dadurch irgendwelche Modifikation erleidet. Der Charakter des Trio ist wohl unaufhaltsam und vielleicht rücksichtslos dahinstürmend, aber nie derb, sondern stets adelig.

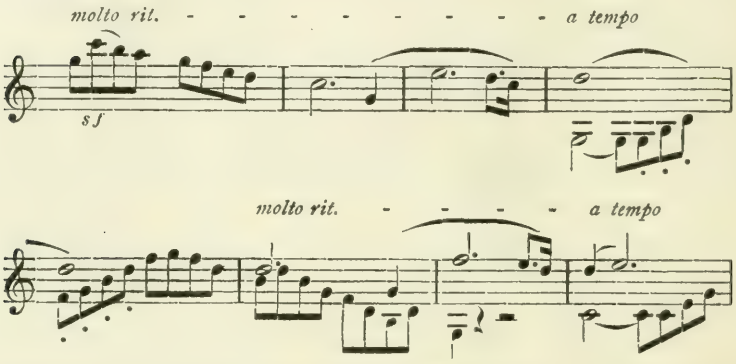
Seite 46. Die Pizzicati der Kontrabässe (fünf Takte vor dem Doppelstrich) werden ein leises Zurückhalten des Tempo vertragen können, das auf dem *As G* seinen Höhepunkt erreicht. Mit dem »arco« wird das Hauptzeitmaß wieder aufgenommen.

Seite 46, Takt 20 und folgende. Über die Wiedergabe dieser unvergleichlichen Reprise ist nichts weiter zu sagen, als daß derjenige sie verdürbe, der sie in irgendeiner Weise, sei es im Tempo oder in der Dynamik, nuancieren wollte. Eine Gefahr für das atemlose Piano, das diese ganze Partie beherrschen muß, bilden die Arco-Vorschläge in den Bratschen.

Die leiseste Tongebung kann diesen Instrumenten daher nicht genug anempfohlen werden.

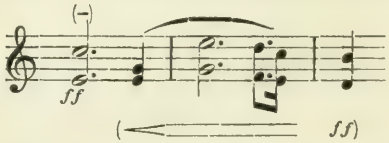
Seite 52. Eintritt des Finale. Mit kraftvoller Wucht, aber nicht zu langsam. Das Metronom ist gut bezeichnet.

Seite 55. Takt 4 bis Seite 56, Takt 2. Bülow beliebte bei einer Berliner Aufführung, der ich beiwohnte, folgende Tempo-nuance,

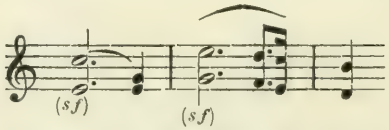


die ich nur als warnendes Beispiel für ähnliche, durch nichts motivierte Rückungen, die der Überraschung, aber nicht dem künstlerischen Ausdruck dienen, anführen kann.

Sehr wohl ist zu beachten, daß die Phrasierung so



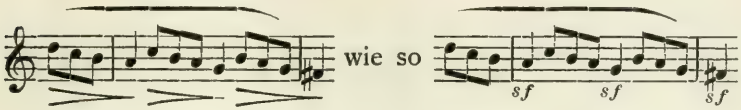
lautet, nicht aber, wie gewöhnlich gespielt wird



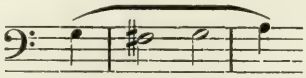
Seite 56, letzter Takt und Seite 57, erster Takt. Erfahrungen nötigen mich, darauf hinzuweisen, daß in diesen beiden

Takten der Unterschied in Rhythmus und Phrasierung gegenüber den beiden vorhergehenden Takten durch gutes Aushalten der punktierten Viertel und bedeutungsvolles Anstreichen der Achtelnoten (*D*) recht deutlich zu machen ist.

Seite 58, Takt 1, 5 u. 7 mit Auftakt. Die Phrase der ersten und zweiten Violinen ist nicht als Figuration, sondern melodisch, gebunden, mit genauer Bewertung der Triolen und ohne jeden falschen Akzent auf erstes und drittes Viertel zu spielen, also lieber so



Die Spieler neigen hier gern zum Eilen. Die Phrase in den Violoncellen



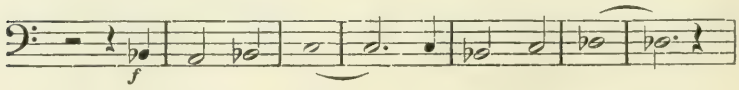
werden wir später solche Bedeutung gewinnen sehen, daß ich rate, sie schon hier und an ähnlichen Stellen stets etwas hervorheben zu lassen, was ohne weitere Bezeichnung erreicht wird, wenn man die Spieler darauf aufmerksam macht.

Seite 63. Es ist besser, die Wiederholung des ersten Teils wegzulassen. Das nach der düsteren Spannung des dritten Satzes eintretende *C*-dur ist so urgewaltig, daß eine Wiederholung, ohne daß diese Spannung vorhergegangen ist, nur abschwächend wirken kann.

Seite 64, Takt 2 mit Auftakt bis Seite 65, Takt 2. Zuerst mögen die Bratschen und Violoncelle, sodann die ersten und zweiten Violinen mit den Bratschen in thematischem Sinne etwas hervortreten. Siehe das für Seite 58 Gesagte.

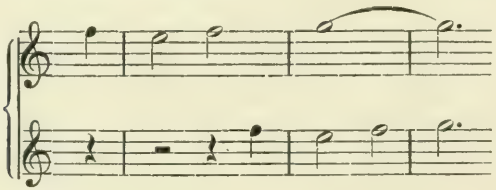
Seite 65, Takt 2 und folgende. Für diese anmutige Stelle sei sowohl den Streichern wie den Holzbläsern die leichteste Tongebung, dem Dirigenten vielleicht ein etwas fließenderes Zeitmaß empfohlen.

Seite 66, Takt 2 bis Seite 67, Takt 1. Die den Violoncellen und Kontrabässen anvertraute thematische Führung klingt oft merkwürdig schwach, trotzdem das Kontrafagott mitbläst. Da der Charakter der Bässe hier offenbar wuchtig und kraftvoll gedacht ist, verstärkte ich diese manchmal durch die dritte Posaune, der ich empfahl, nicht übermäßig stark zu blasen, um die kolossale Wirkung des nachfolgenden Eintritts der ersten und zweiten Posaune nicht vorweg zu nehmen. Ich gab der dritten Posaune also folgende Stimme



und die gewünschte Wirkung war sofort da. Wo aber, sei es durch die akustischen Verhältnisse des Saales, sei es durch die Aufstellung oder vorzügliche Qualität der Spieler, die Bässe mit genügender Intensivität auch ohne die Posaune hörbar wurden, unterließ ich natürlich deren Hinzufügung. Die erste und zweite Posaune können in der nachfolgenden herrlichen Stelle (Seite 67) nicht genug Glanz und Kraft entfalten. Sie müssen geradezu mit Enthusiasmus spielen.

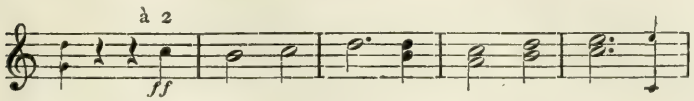
Seite 68, Takt 1 u. 2. Die gewaltige Antithese in Violinen und den Blechinstrumenten



kann ebenfalls nicht gewaltig genug akzentuiert werden.

Seite 69, vorletzter Takt, bis Seite 70, Takt 3. Die Holzbläser klingen hier zu schwach, selbst wenn sie verdoppelt werden. Ich trug daher kein Bedenken, die Hörner, die hier

lediglich im Einklang mit den kurzen Trompetenstößen verwendet sind, so blasen zu lassen,



was dieser Stelle eine strahlende Pracht verleiht.

Seite 72. Im Dreivierteltakt nahm ich das Tempo so, daß zwei Takte genau dem Werte von einem Allabrevetakt entsprachen; ich blieb also eigentlich im gleichen Zeitmaß, das ich auch bis zum Wiedereintritt des Allabrevetaktes genau festhielt. Die Erinnerung an das Scherzo hat hier alles Düstere und alle Spannung verloren. Es ist, als ob Jahre eines reich ausgefüllten Lebens dazwischen lägen; ein kurzes Verweilen bei Bildern der Vergangenheit, die der Seele nicht mehr wehe tun, und gleich darauf ein frisches, freudiges Ergreifen der lachenden Gegenwart. Unwillkürlich nahm ich, vom Empfinden beherrscht, das ich soeben zu schildern versucht habe, den Wiedereintritt des Hauptthema (Seite 76) nunmehr etwas bewegter wie das erstemal.

Seite 81, Takt 2 u. 3. Siehe für die Bässe das Seite 56 letzter Takt und Seite 57, 1. Takt für die Violinen Gesagte

Seite 82, Takt 3 u. 7 und Seite 83, Takt 2 mit den Auftakten. Siehe Seite 58, Takt 1, 5 u. 7.

Seite 86, letzter Takt bis Seite 87, letzter Takt. Zuerst die Violoncelle und hierauf die ersten Violinen müssen mit ihrem Thema die größtmöglichste Kraft entwickeln. Wenn dann die gesamten Bläser dasselbe Thema ergreifen, müssen sie ermahnt werden, schon den Auftakt (Seite 87 letzter Takt beim più *f*) mit großer Stärke und Bestimmtheit zu bringen, nicht erst, wie es aus Nachlässigkeit meistens geschieht, erst das folgende erste Viertel.

Hier sei eine langjährige und bei den verschiedensten Orchestern von mir gemachte Erfahrung mitgeteilt. Sowohl Trompeten wie Posaunen, namentlich aber diese, neigen dazu,

bei Fortissimo-Einsätzen sich erst im Augenblick, wo sie anfangen müssen, auf den Einsatz zu besinnen, wodurch dieser flau gerät und erst beim nächsten Akkord sich das volle Fortissimo einstellt. Wie manche großartige Blechwirkung, nicht zuletzt der Anfang des Finales, von dem wir soeben sprechen, ist durch diese, wie es scheint, erbliche Faulheit verdorben worden. Der Dirigent schärfe daher den betreffenden Bläsern ein, vor einem derartigen Einsatz mit Instrument, Atem und Aufmerksamkeit in Bereitschaft zu sein, so daß ihnen im wichtigen Moment alle Kraft zur Verfügung steht und diese sich nicht erst dann einstellt, wenn der entscheidende Einsatz vorüber ist.

Seite 89, Takt 4—9. Wenn im bisherigen Verlauf das Zeitmaß vielleicht etwas gesteigert worden ist, so geben diese Schläge die willkommene Gelegenheit, es wieder entsprechend zurückzuhalten. Jedenfalls empfehle ich, die ganze folgende Stelle vom Einsatz der Fagotte (Takt 9) bis zum sempre più Allegro (Seite 93) nicht rascher zu nehmen als im Hauptzeitmaß des Anfangs. Die erhabene Heiterkeit dieser Stelle tritt dann in wirksame Erscheinung.

Seite 93, Takt 4—6. Hier darf im Zeitmaß nicht vorwärts gegangen werden. Im Gegenteil müssen die Streicher strengstens angehalten werden, ihre merkwürdigerweise hier immer auftretende Neigung zum Eilen im Zaum zu halten, da sonst die Achtelfiguren in den Holzbläsern und Hörnern verhudelt und undeutlich werden. Die Beschleunigung tritt, wie vorgeschrieben, erst beim sempre più Allegro ein. Diese Vorschrift ist wichtiger als man anfänglich denkt. Das unpräzise Vorwärtshasten, das man auf den ersten Proben in der Regel zu hören bekommt, ist geradezu scheußlich.

Seite 94, Takt 8. Ich gestatte mir, das Presto als eine Fortsetzung des sempre più Allegro zu betrachten. Wenn ich daher auch hier begann, in ganzen Takten zu dirigieren, so waren diese zunächst doch nicht wesentlich schneller, als die unmittelbar vorhergehenden, in zwei Schlägen dirigierten

Takte, die ganze Stelle erschien vielmehr vom sempre più Allegro bis etwa zum Fortissimo auf Seite 96 (11. Takt) wo das volle Presto eintrat, wie ein einziges großes Accelerando.

Es versteht sich von selbst, daß, wenn doppelte Holzbläser zur Verfügung stehen, man diese im Finale reichlich verwenden wird. Für alle Fälle empfehle ich, in diesem Satz, auch in kleineren Orchestern, die Hörner zu verdoppeln, indem man den dritten zum ersten, den zweiten zum vierten setzt, und die Stimmen wie bei den Holzbläsern mit *D* und *E* bezeichnet. Auch zwei kleine Flöten werden von Nutzen sein; Kontrafagott genügt natürlich eins.

Die Verdopplung läßt man bereits in den zwei letzten Takten des dritten Satzes (Seite 50) eintreten und zwar treten die verstärkenden Instrumente, während die übrigen bereits ziemlich stark spielen, piano hinzu und machen ein starkes Crescendo, was dem Gesamt-Crescendo erhöhte Kraft verleiht. Vom Anfang des Finales bläst alles doppelt bis Seite 58, Takt 5. Hierauf tritt die Verdopplung wieder an folgenden Stellen ein.

Seite 59, Takt 5 bis Seite 60, Takt 3.

Seite 61, Takt 4 bis Seite 64, Takt 1.

Seite 66, Takt 2 (viertes Viertel) bis Seite 72, 1. Takt des $^3/_4$-Taktes.

Seite 76, Takt 1 bis Seite 82, vorletzter Takt.

Seite 83. Die erste Flöte kann schon vom 4. Takt ab verdoppelt werden; die übrigen Verdopplungen setzen im letzten Takt beim *ff* ein bis Seite 84, Takt 6.

Seite 85. Vorletzter Takt bis Seite 89, Takt 9. (Das Solo der Fagotte einfach.) Auf Seite 90—93 können die Sechzehntelläufe der kleinen Flöte verdoppelt werden, sonst aber nichts.

Die letzte Verdopplung setzt im vorletzten Takt der Seite 96 beim *ff* ein und bleibt bis zum Schluß bestehen.

Sechste Symphonie.

Seite 3. Die Metronom-Bezeichnung $\mathbb{C} = 66$ ist zu schnell und erweckt auch die irrige Vorstellung, als ob dieser Satz in ganzen Takten zu dirigieren sei. Ich nehme etwa $\mathbb{C} = 108$ an.

Seite 3, Takt 4. Nach der Fermate wird keine Pause gemacht.

Seite 3, Takt 12. Das *f* im nächstfolgenden Takt, trotzdem erst im Takt vorher ebenfalls *f* stand, sowie der melodische Charakter der ganzen Stelle ließ es mir richtig erscheinen, diesen zwischen den beiden *f* stehenden Takt mit etwas geringerer Tonstärke spielen zu lassen. Ich bezeichnete ihn deshalb mit *mf*.

Seite 6, Takt 23. Um ein plastisch schönes Hervortreten der melodischen Stimmen, Flöte und Klarinette, zu ermöglichen, ließ ich das Streichquartett, nachdem es vorher ein mäßiges Crescendo ausgeführt hatte, diesen Takt wieder piano beginnen, dieses Piano vier Takte festhalten, und setzte dann erst zum 2. Takt der Seite 7 wieder ein Crescendo, das nun in voller Steigerung zum *f* führte.

Seite 7, Takt 21 und Seite 8, Takt 2, 5 u. 6. Das zweite Horn spielt überall die tieferen *D*.

Seite 9. Der erste Teil wird nicht wiederholt.

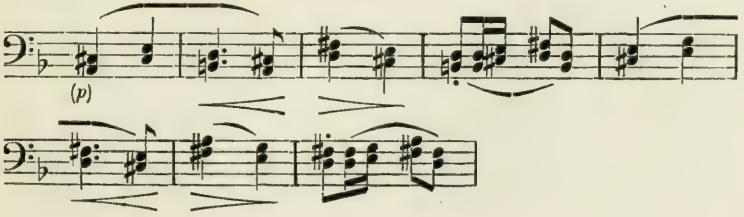
Seite 10, Takt 9. Der unvergleichlich schöne Eintritt dieses *D*-dur erhält gesteigerte Bedeutung, wenn man das Orchester nach vorhergehendem Crescendo nochmals *pp* einsetzen und das Crescendo allmählich von neuem beginnen läßt. Abgesehen von der poetischen Wirkung der Modulation wird dadurch, bei der großen Länge des von Beethoven geforderten Crescendo (24 Takte), auch der sonst kaum vermeidliche Übelstand verhütet, daß das volle Forte zu früh eintritt. Genau dasselbe gilt vom analogen Eintritt des *E*-dur, Seite 12, Takt 12.

Seite 11, Takt 15 u. 16, und Seite 13, Takt 18 u. 19. Ein Dirigent, der sehr feines Gefühl für Schwebungen des Zeitmaßes hat, möge in diesen zwei Takten ein zartes Ritenuto machen, um im je darauffolgenden Takt das Haupttempo wieder zu ergreifen. Ohne Übertreibung ausgeführt wird dies von großer Wirkung sein und dem Geist der Tondichtung keineswegs widersprechen.

Seite 12, letzter Takt bis Seite 13, Takt 10. Es ist wohl ziemlich klar, daß Beethoven, wären die Töne nur vorhanden gewesen, in diesem Takt die Hörner hätte ebenso dazu treten lassen wie an der analogen Stelle, Seite 10, Takt 17. Ich fügte daher vom genannten Takt ab folgende Hornstimme hinzu.

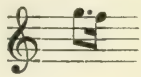
Absolut nötig ist sie keineswegs. Nur berührt es eigentümlich, die hier tonisch gesteigerte Stelle (*E*-dur gegenüber dem vorhergehenden *D*-dur) ohne den Klang der Hörner vernehmen zu sollen und sich sagen zu müssen, daß zweifellos nur ein technisches Hindernis der damaligen Zeit diesen Ausfall verschuldet hat. Dem künstlerischen Gewissen der Dirigenten sei es jedenfalls überlassen, ob sie diese Retouche annehmen wollen oder nicht.

Seite 14, Takt 9—16. In diskreter Ausführung schlage ich für Bratschen und Violoncelle folgende Vortragsbezeichnungen vor



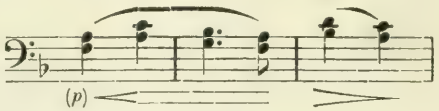
Seite 15, Takt 4 u. 5. Das zweite Horn spielt die tieferen *D*.

Seite 16, Takt 2—4. Der Triller wird ohne Nachschlag bis zum zweiten Viertel des letzten Taktes geführt; dort hört er auf, so daß dieses Viertel einfach so,



ohne Triller gespielt wird.

Seite 16, Takt 17—19. Zweite Violinen und Bratschen erscheinen hier als wiederholende Fortsetzung der Klarinetten und Fagotte. Folgende Vortragsbezeichnung ist daher angemessen.



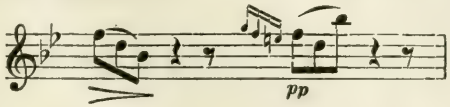
Seite 19, Takt 12. Siehe Seite 6, Takt 23.

Seite 22, Takt 11 und folgende. Bei den Triolen zu eilen würde die ganze Stelle ihres Charakters berauben. Das Hauptzeitmaß, jedoch in gemächlichem Sinne, wird von hier bis zum Schluß des Satzes maßgebend sein.

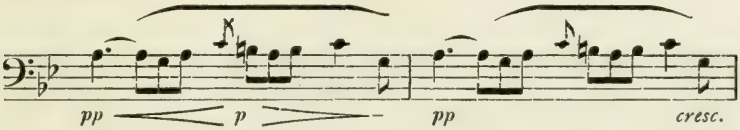
Seite 26. Die zweiten Violinen, die Bratschen und die zwei sordinierten Violoncelle werden an allen Stellen, wo sie Figurationen haben, leicht zu stark. Der Dirigent sehe darauf, daß diese Instrumente dann stets gleichsam nur den Untergrund bilden, von dem sich die zarten Lichtbilder der Melodik abheben. Vor jedem Schleppen des Zeitmaßes sei eindringlichst gewarnt. Das Metronom ♩= 50 gibt das Tempo vortrefflich an.

Seite 27, vorletzter Takt. Um die sanft blasende Klarinette melodisch deutlich hervortreten zu lassen, mögen erste Violinen und Fagott auf dem *F* ganz *pp* einsetzen, bis sie im nächsten Takt das Crescendo mit dem übrigen Orchester mitmachen.

Seite 28, Takt 3. Im Sinne eines anmutigen Vortrags glaube ich, für die ersten Violinen folgende Nuancierung rechtfertigen zu können.

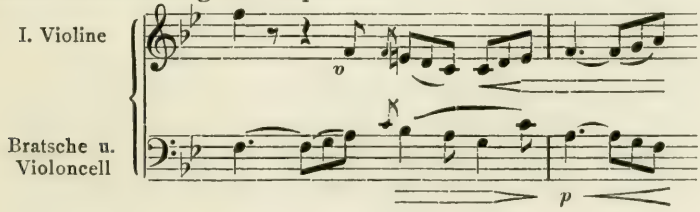


Seite 30, Takt 2—5. Ich ließ im 1. Takt der zitierten Stelle die Violinen und das erste Fagott auf dem vierten Viertel etwas dimin. machen, worauf alle Spieler den folgenden Takt (*A*-dur) in zartestem *pp* begannen. Im nächsten Takt traten die Bratschen und Violoncelle ebenfalls äußerst zart zum Fagott hinzu, belebten aber mit diesem den Ausdruck ein klein wenig nach der Mitte des Taktes und nahmen hierauf wieder an Tonstärke ab, um beim Anfang des letzten Taktes wieder ganz *pp* zu spielen und dieses Pianissimo bis zu dem von Beethoven verzeichneten cresc. auf dem vierten Achtel festzuhalten.

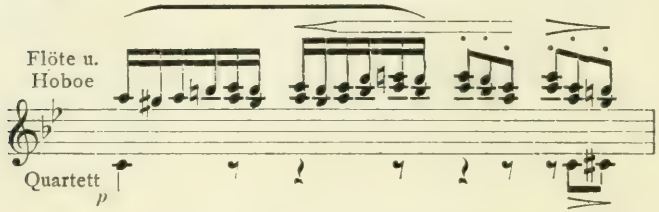


Seite 31, Takt 4 u. 5. Der Triller auf dem *G* in den ersten Violinen geht ohne Nachschlag auf das *A* des nächsten Taktes über. In diesem beleben Flöte und erste Violinen den Ausdruck nach der Mitte des Taktes in ähnlicher Weise wie vorhin die Bratschen, Violoncelle und Fagotte. (Siehe das letzte Notenbeispiel.)

Seite 32, Takt 4 u. 5. Im Interesse der Klarheit ist folgende Bezeichnung zu empfehlen.



Seite 33, letzter Takt bis Seite 34, letzter Takt. Erste Violinen und Bratschen mögen ihre, je drei Töne umfassenden Figuren äußerst *pp* ausführen, da das geringste Hervortreten dieser Stimmen den Klang ungebührlich verdickt. Vom letzten Viertel des 3. Taktes der Seite 34 ab möchte ich die Flöte mit *mp* bezeichnen, ebenso die Hoboe vom 5. Takt ab. Im vorletzten Takt dieser Seite darf das cresc. im Quartett und in den Hörnern nur sehr mäßig ausgeführt werden um das freie Spiel der Holzbläser nicht zu dämpfen. Für den letzten Takt gebrauchte ich folgende Bezeichnung:



Seite 35, Takt 2 u. 3. Im ersten dieser beiden Takte ließ ich die Bratschen und Violoncelle in der ersten Hälfte crescendieren und in der zweiten wieder abnehmen. Im 2. Takt erlaubte ich mir, in allen Stimmen das erste *f* in *mf* zu verändern, dem ich ein < anfügte, das zu dem auf dem dritten Viertel dieses Taktes vorgeschriebenen zweiten *f* führte. Siehe in Beziehung auf die letzte Bemerkung die analoge, in ähnlicher Weise bezeichnete Stelle auf Seite 36, Takt 5 und 6.

Seite 35, Takt 4 bis Seite 36, Takt 3. Aus demselben Grunde wie bei der vorhin zitierten ähnlichen Stelle müssen die Fagotte und die ersten Violinen ihre drei Noten umfassenden Figuren ganz *pp* ausführen. Ebenso hat das Crescendo im 3. Takt der Seite 36 in sehr mäßigem Sinne zu gelten. Nur die solistische Klarinette möge sich freier geben. Die Hörner können im 4. und 5. Takt der Seite 35 die tieferen *F* nehmen. Nicht dasselbe gilt jedoch von den ersten zwei Takten der Seite 36. Hier hält die zweite Klarinette ein

tiefes *F* (Klang *Es*) aus, dessen eigentümlicher Klang durch ein Mitblasen des zweiten Horns beeinträchtigt würde. Im 3. Takt dieser Seite nimmt das zweite Horn wieder das tiefere *F* und im vierten das tiefere *D*.

Seite 36, Takt 7 bis Seite 37, Takt 1. Die Flöte sei in den ersten zwei Takten vom zweiten Viertel ab mit *pp* bezeichnet. In den zwei letzten seien erste Klarinette und erstes Fagott, ebenso wie es beim übrigen Orchester der Fall ist, mit *pp* bezeichnet, die Flöten aber mit *ppp*. (Siehe das wundersame Zusammentreffen der Flötentöne mit den Vorhalts-Noten der Klarinette im 3. Takt der zitierten Stelle.)

Seite 38, Takt 3—6. Von hier ab muß das ganze Orchester im zartesten *pp* spielen, um ein melodisches Hervortreten der natürlich ebenfalls zart blasenden ersten Flöte zu ermöglichen. In den beiden letzten Takten spielt das zweite Horn (*F*, *D*, *G*) eine Oktave tiefer. Siehe die analoge Fagottstelle, Seite 35, Takt 4—7.

Seite 40, Takt 3—6. Siehe Seite 30, Takt 2—5.

Seite 41, Takt 6 u. 7. Siehe Seite 31, Takt 4 u. 5.

Seite 42, Takt 5 u. 6. Siehe Seite 32, Takt 4 u. 5.

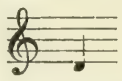
Seite 43, letzter Takt bis Seite 44, Takt 7. Diese herrliche, in ihrer Naivetät, wie in ihrem künstlerischen Verhältnis zum ganzen Werke gleich hervorragende Stelle wirkt nicht nur am schönsten, sondern auch der Natur am ähnlichsten, wenn sie, ohne jeden Versuch besonderer Nuancierung, genau im Takt gespielt wird.

Seite 44, vorletzter Takt. In der ersten Hälfte dieses Taktes läßt sich ein weiches, mäßiges Ritenuto rechtfertigen, das vom *sf* ab wieder dem Haupttempo weicht.

Seite 45. Auch dieses Scherzo darf, was das Tempo betrifft, nicht mit den andern Beethovenschen Scherzi verwechselt werden. Es trägt einen gemütlichen Charakter, muß daher bedeutend langsamer genommen werden, als z. B. das Scherzo

der Eroica oder das der siebenten Symphonie. Darauf deutet auch die Vorschrift Allegro hin, während Beethoven sonst seine Scherzi mit Presto, Molto Vivace oder ähnlichen, ein sehr rasches Tempo fordernden Ausdrücken bezeichnet. Auch die Metronomisierung = 108 kann hier als guter Hinweis auf die richtige Auffassung des Zeitmaßes benutzt werden. Ein wirklich schnelles Tempo würde nicht nur den Grundcharakter dieses Stücks zerstören, sondern auch eine gute und sinngemäße Ausführung des allerliebsten Spiels der Solo-Instrumente (Seite 48, 49 und 50), bei dem man sich behäbig tanzende Dirnen und Burschen vorstellen mag, in Frage stellen. Endlich sieht man, daß Beethoven am Schluß des Satzes, Seite 53, als sich die fröhliche Stimmung zur Ausgelassenheit steigert, tatsächlich ein schnelles Tempo (Presto) fordert. Ich habe es aber schon erlebt, daß das ganze Scherzo so schnell genommen wurde, daß an dieser Stelle keine Steigerung mehr möglich war und hier eben im gleichen Schnelldampftempo weiter gehaspelt wurde, wie während des ganzes Satzes.

Seite 46, Takt 12, 19, 20 u. 27, Seite 47, Takt 3 u. 6, Seite 51, Takt 10, 13, 14 u. 17, Seite 53, Takt 5, 10 u. 13. Das zweite Horn soll in diesen Takten stets die tieferen *C* und *D* spielen, da die unbehilflichen Sprünge in dieser Stimme nur durch das Fehlen des



auf den Naturinstrumenten erklärlich sind.

Seite 50. Den Zweivierteltakt sehr derb und kräftig, nicht zu schnell, etwa = 116 statt = 132.

Seite 50, Takt 22 bis Seite 51, Takt 1. Die wichtige und charakteristische Stimme der ersten Flöte ist hier unhörbar, wenn das ganze übrige Orchester, wie es notwendig ist, *ff* spielt. Durch mehrfache Besetzung ist jedoch, ohne jede sonstige instrumentale Änderung, dem Übel abzuhelfen. Da

für den Gewittersatz eine kleine Flöte notwendig ist, so lasse man diesen Bläser, natürlich mit der großen Flöte, die er zu diesem Zweck mitzubringen hat, in den zitierten Takten die erste Flöte verstärken und hier auch die zweite Flöte die Stimme der ersten mitblasen. Die Aufopferung der zweiten Flötenstimme ist von geringerer Bedeutung als das Unhörbarbleiben der ersten. Hat man für den Gewittersatz und das Finale doppelte Holzbläser, also, da eine kleine Flöte hinzutritt, mindestens fünf Flötenbläser zur Verfügung, so lasse man vier Spieler die erste und einen die zweite Stimme blasen. Dann ist die Wirkung vollkommen.

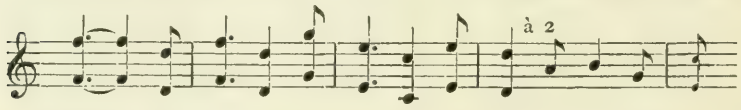
Seite 54. Nach dem Scherzo darf nicht etwa eine Luftpause gemacht werden. Das den entfernten Donner darstellende *pp*-Tremolo der Bässe setzt unmittelbar, überraschend ein. Dieser Satz ist unbedingt allabreve, also in zwei, nicht in vier Schlägen zu dirigieren, wie es mitunter geschieht. Die Mischung von Quintolen in den Violoncellen mit gewöhnlichen Sechzehnteln der Kontrabässe (Seite 55, 56, usw.) zeigt deutlich, daß Beethoven hier einen völlig naturalistischen Klangeffekt beabsichtigt hat, daß man also nicht etwa — eine Ansicht, die ich auch schon vertreten hörte — einer »korrekten Ausführung der Baßfiguren« zuliebe das Tempo verlangsamen darf. Die metronomische Bezeichnung gibt das richtige Zeitmaß.

Doppelte Holzbläser und doppelte Hörner (der 3. zum 1., der 2. zum 4.) sind in diesem und im letzten Satz sehr nützlich. Die Verdopplung möge eintreten Seite 55, Takt 3 bis Seite 58, Takt 6 und Seite 60, Takt 4 bis Seite 63, vorletzter Takt.

Seite 65, Takt 11 bis Schluß. Dieser wunderbare Übergang wird ein allmählich verlangsamendes Überleiten des Tempo bis zum Eintritt des Hirtengesanges vertragen, dessen Zeitmaß mit sehr gut bezeichnet ist.

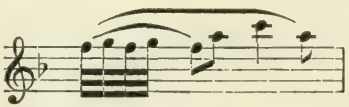
Seite 67, Takt 6 bis Seite 68, Takt 2. Beethoven beginnt hier, die Stimme der Violoncelle, Bratschen und Klari-

netten mit den Hörnern zu verstärken. Vom 4. Takt ab muß diese Verstärkung für das zweite Horn der fehlenden Töne wegen ausfallen, im letzten der zitierten Stelle, des fehlenden *A* und *H* wegen, endlich auch für das erste Horn. Dies ergibt störende klangliche Unterbrechungen der Melodie, denen man nicht nur abhelfen darf, sondern muß. Eine vollständige melodische Weiterführung der Hörner würde ein Ausfallen der immerhin auch wichtigen harmonischen Noten zuerst des zweiten, im letzten Takt auch des ersten Horns mit sich bringen. Da jedes Orchester, das für Beethovens Symphonien in Betracht kommt, über vier Hörner verfügt, so rate ich, zunächst beim Eintritt der Melodie die Hörner zu verdoppeln, und sodann vom vorletzten Takt der Seite 67 ab das erste und zweite Horn so weiter zu führen,

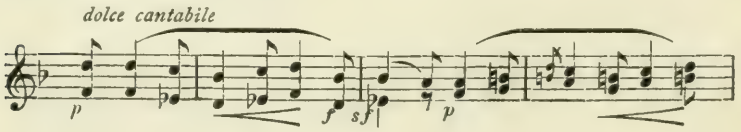


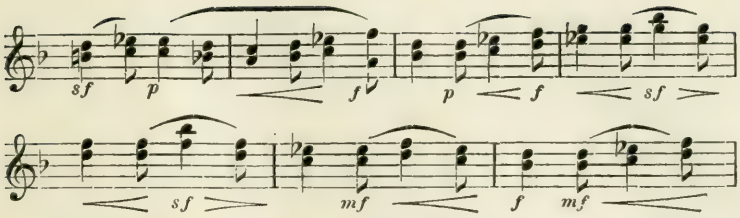
das dritte und vierte aber die Originalstimmen spielen zu lassen. Sind doppelte Holzbläser vorhanden, so können in diesen Takten auch die Klarinetten verdoppelt werden.

Seite 70, vorletzter Takt. Der Triller in den ersten Violinen als kurzer Doppel-Pralltriller, ohne Nachschlag, etwa



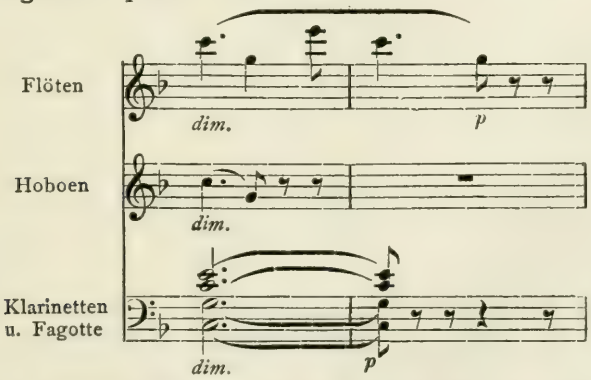
Seite 72. Die schöne Melodie der Klarinetten und Fagotte bedarf eines besonders belebten Vortrags. Ich fügte daher dem »dolce« ein »cantabile« bei und bezeichnete diese Stimmen folgendermaßen.





Im letzten Takt des Notenbeispiels ließ ich dann alle Holzbläser auf dem dritten Achtel *mf* beginnen, die Violinen und Bratschen desgleichen auf dem zweiten Sechzehntel, und dehnte das Crescendo (Original più *f*) über die zwei nächsten Takte bis zum *ff* (Seite 73, Takt 2) aus. Eventuell kann auch eine Verdopplung der Klarinetten und Fagotte bis zum 3. Takt der Seite 73 von Nutzen sein.

Seite 73, Takt 9 bis Seite 74, Takt 5. Hier mögen die Holzbläser (nicht die Hörner) verdoppelt werden. Vielleicht empfiehlt es sich, an dieser und ähnlichen Stellen, zum Erzielen eines gleichmäßigen Diminuendo, die Verdopplung nicht mit einem Male und nicht in allen Instrumenten gleichzeitig aufhören zu lassen. So hätte ich hier nichts dagegen, vom 6. Takt der Seite 74 ab die verdoppelnden Instrumente noch folgendes spielen zu lassen:

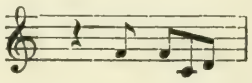


Dem denkenden Dirigenten wird die stil- und sinnvolle Ausgestaltung solcher Fälle überlassen sein.

Seite 75, Takt 3—10. Die Pizzicati der zweiten Violinen müssen thematisch hervortreten, womit nicht etwa gemeint ist, daß sie *f* gespielt werden sollen.

Seite 75, vorletzter Takt bis Seite 76, Takt 5. Das thematische Wechselspiel zwischen ersten Violinen und Bratschen muß deutlich zum Bewußtsein kommen.

Seite 76, Takt 7 bis Seite 77, Takt 4. Die Variation des Hauptthema ist hier ausschließlich den Hörnern anvertraut. Auch hier haben die zu Beethovens Zeit fehlenden Töne ein harmonisches Abweichen von der melodischen Führung in der zweiten Stimme unerbittlich gefordert. Vom 1. Takt der Seite 77 ab ist diese Abweichung aber so sehr dem Charakter des Horns entsprechend, daß das Fehlen einer tieferen melodischen Stimme gar nicht empfunden wird. Im letzten Takt der Seite 76 aber war Beethoven zu einer ebenso unbehilflichen wie nichtssagenden Führung des zweiten Horns genötigt und ich glaube, es kann dem feinfühligen Leser nicht entgehen, daß er diese Stimme mit Widerwillen und unter dem Zwang der Unvollkommenheit der damaligen Hörner leidend so niederschrieb, wie er es getan hat. Für diesen Takt kann ich daher eine Abänderung des zweiten Horns in



rechtfertigen. Außerdem verdoppele man die Hörner für die ganze Stelle.

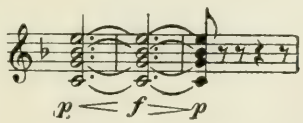
Seite 82, vorletzter Takt bis Seite 83, Takt 7. Wenn doppelte Holzbläser vorhanden sind, wird hier die erste Flöte verdoppelt, hierauf das erste Fagott und die erste Hoboe (Seite 83, Takt 1), dann die erste Klarinette (Takt 4). Hierauf werden die beiden Hoboen, das zweite Fagott und die zweite Klarinette verdoppelt (Takt 6) und im letzten zitierten Takt (Takt 7) auch die Hörner. Diese Verdopplung kann bis zum 3. Takt der Seite 85 dauern, wo die verstärkenden

Instrumente, die bereits ein stärkeres Diminuendo gemacht haben müssen wie die Hauptbläser, aufhören zu spielen.

Seite 84, Takt 4 u. 5. Um diese überschwänglich schöne Modulation in all ihrer Herrlichkeit zur Geltung zu bringen, zeichnete ich im ersten Takt ein <, und im zweiten ein *fff* ein, das ich bis zum dimin. (Seite 85, Takt 1) in größter Stärke anhalten ließ. Es muß klingen, als ob sich die ganze Fülle himmlischen Segens auf Felder und Auen ergösse.

Die Legende erzählt von einem Dirigenten, der zu diesem Satz Pauken hinzugesetzt habe. Sollte dies wahr sein, so wäre kein Wort ausreichend, um die damit verübte Barbarei beim rechten Namen zu nennen. Daß Beethoven die Pauken in dieser Symphonie lediglich zum Erzeugen des Donnergeräusches aufgespart, sonst aber mit unnachahmlichem Feingefühl vermieden hat, dies einzusehen bedarf es doch wahrhaftig keines Genies, sondern lediglich des gesunden Verstandes.

Seite 85, Takt 7 und folgende. Der Vortrag des Schlusses muß höchst einfach sein, ohne jede Sentimentalität oder Tempo-Verrückung, warm und innig. Bei den beiden letzten Schlägen, sowie vom 10. bis zum 12. Takt der Seite 86 kann man die Holzbläser und Hörner verdoppeln und zwar so, daß die verdoppelnden Instrumente im 10. Takt piano, nicht forte einsetzen, bis zum nächsten Takt cresc. und hierauf wieder dimin. machen,



was im Verein mit dem Einsatz der Posaunen ein wunderbar schönes, orgelartiges Anschwellen ergibt.

Bezüglich der Substituierung höherer Noten durch tiefere in den zweiten Stimmen der Blechinstrumente werden folgende Angaben von Nutzen sein.

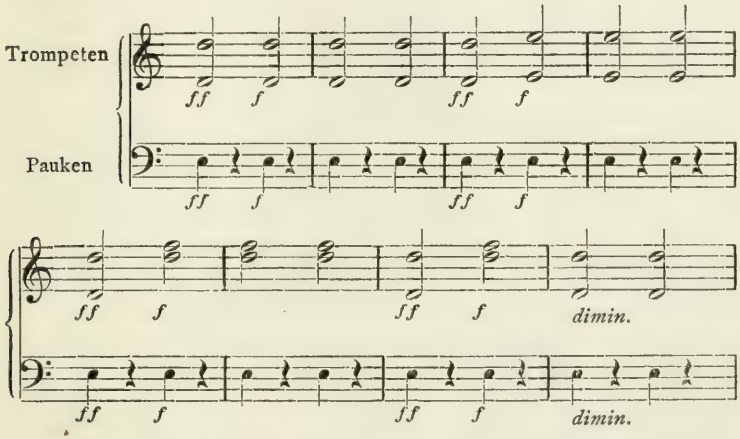
Das zweite Horn nimmt das tiefere *D* überall vom letzten Takt der Seite 68 bis Seite 70, Takt 5. Ferner nimmt es das tiefere *F* überall von Seite 72, Takt 7 bis Seite 73, Takt 2, das tiefere *D* vom letzten Takt der Seite 77 bis Seite 78, Takt 2 und dann wieder das tiefere *D* Seite 79, Takt 5. Die zweite Trompete nimmt im Hirtengesang stets die tieferen *D* statt der höheren. Im Gewittersatz ist diese Substituierung für beide Instrumente überflüssig.

Siebente Symphonie.

Seite 3. Die Einleitung wird gewöhnlich zu langsam gespielt. Sie ist Poco sostenuto bezeichnet, nicht Adagio, nicht einmal Andante. Ein wirklich langsames Tempo gibt es in der ganzen Symphonie nicht, also auch nicht hier, wo die ungebundene Lebenskraft, die dieses Werk durchströmt, gewissermaßen die Flügel zu regen beginnt. Was soll man sagen, wenn man die gleich duftigen Geistern auffliegenden Passagen der Violinen (Seite 4, Takt 1—4) in einem Tempo hört, als ob ein Kind die Tonleiter übt, oder wenn das leise Anklingen eines anmutigen Reigens (Seite 5, Takt 4 und folgende, Seite 7, Takt 2 und folgende) so langsam gespielt wird, daß man meinen könnte, die Trauer-Parade-Musik für irgend einen verstorbenen General ziehe in der Entfernung vorbei? — Man möchte wahrhaftig dem Dirigenten, der solches verbricht, zurufen: »Lies doch erst die Tempovorschriften, ehe du wagst, ein solches Meisterwerk zu dirigieren!« — —

Seite 6, Takt 3 bis Seite 7, Takt 1. Die Trompeten klingen hier außerordentlich schrill und verdecken, wenn sie anhaltend *ff* blasen, sowohl die charakteristischen Schritte der ersten Violinen sowie auch die ebenso merkwürdige Führung der Holzbläser. Ich versuchte zuerst, die Trompeten mit den ersten Violinen unisono zu führen, wodurch

diese Stimme allerdings sehr klar hervortrat. Mit dem wachsenden Verständnis für Beethovens Stil sah ich aber die Wertlosigkeit dieses Abhilfemittels ein. Ich rate daher davon ab. Wohl aber halte ich es für gut, die zweite Trompete gelegentlich die tieferen Noten nehmen zu lassen, (siehe das nachfolgende Beispiel) und einen besonders starken Akzent nur auf das erste Viertel jedes zweiten Taktes, wo die Harmonie wechselt, geben zu lassen, wo dann auch die Pauke stärker hervortreten möge, wie bei den übrigen Schlägen. Die beiden Stimmen wären also so zu bezeichnen.



Außerdem ist es gut, die Holzbläser — wenn möglich — in diesen Takten zu verdoppeln.

Seite 8, Takt 5—10. Diese Stelle wird in geistloser Ausführung leicht als öde empfunden werden. Wer allerdings nichts weiter darin sieht, als eine oftmalige Wiederholung desselben Tones, wird nichts mit ihr anzufangen wissen, und in Verlegenheit darüber gerade dasjenige übersehen, worauf es ankommt. Tatsächlich bereiten die zwei letzten Takte vor dem Vivace mit dem Auftakt bereits den für diesen Satz typischen Rhythmus vor, während in den zwei ersten Takten der zitierten Stelle die in der Einleitung vibrierende

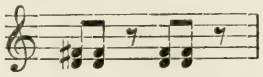
Bewegung ausklingt. Die zwei diesen folgenden mittleren Takte, die den Moment der größten Ruhe darstellen, enthalten zugleich auch die größte Spannung, die naturgemäß dort herrscht, wo ein Altes abstirbt und ein Neues unmittelbar erwartet wird, aber noch nicht in die Erscheinung getreten ist. Nachdem man also die ersten zwei Takte genau im Zeitmaß hält, wo das Ausklingen der Bewegung durch die Verwandlung der Sechzehntel in Achtel von selbst bewirkt wird, kann man in den nächsten zwei Takten die Spannung durch ein sehr mäßiges Zurückhalten des Tempo noch erhöhen. Vom Ende des 4. Taktes der zitierten Stelle ab, wo das Neue sich auch durch den Wechsel der Tongebung ankündigt, indem, im Gegensatz zu früher, jetzt die Bläser vor- und die Streicher nachschlagen, beschleunige man das Zeitmaß sehr allmählich. Beim Eintritt des Sechsachteltaktes nehme man zunächst ein ebenso wie vorhin ein und setze die Beschleunigung fort, bis man im 5. Takt des Sechsachteltaktes, beim Eintritt des Hauptthema, das volle Vivacetempo erreicht. Von dynamischen Nuancen darf außer dem vorgeschriebenen Crescendo im 4. Takt des Vivace nicht die Rede sein. Das Vivacetempo selbst, das mit = 104 ausgezeichnet metronomisch dargestellt ist, darf ja nicht zu schnell sein, da sonst der Satz an Größe und Klarheit verliert. Man bedenke, daß an und für sich ein sehr belebtes musikalisches Versmaß darstellt.

Seite 9, Takt 7 u. 10. Die *sf* dürfen nur sehr wenig hervorgehoben werden. Man übersehe nicht, daß sie *sfp* bezeichnet sind.

Seite 9, Takt 18. Die Fermate soll nicht zu lange gehalten und unmittelbar von ihr auf den Lauf weitergegangen werden, worauf das *ff* mit unverminderter Kraft losjubelt.

Die zweite Trompete spielt von hier ab im ganzen ersten Satz stets die tieferen *D*, außer auf Seite 24, Takt 12 u. 14 und Seite 26, Takt 1. Dasselbe gilt vom zweiten Horn mit Ausnahme von Seite 31, Takt 4 u. 6.

Seite 12, Takt 7 u. 9. Hier bringt die mangelhafte Beschaffenheit der Blechinstrumente zu Beethovens Zeit ein ärgerliches Mißverhältnis hervor. Während jeder der den beiden zitierten vorhergehenden Takte sich des glänzenden Trompetenklanges erfreuen darf, obwohl er nur den Septimenakkord darstellt, müssen die die Auflösung enthaltenden Akkorde auf diese Pracht verzichten, wodurch sie als klanglich geringwertiger wie die vorhergehenden Septimen-Akkorde empfunden werden, was aber der musikalischen Idee keineswegs entspricht. Hier ist es also vollkommen gerechtfertigt, die Pausen jedes Taktes in den Trompeten mit



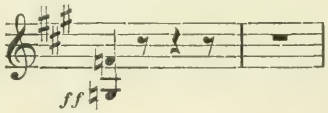
auszufüllen. Bei der analogen Stelle, Seite 25, Takt 7—10 blasen die Trompeten durchweg mit, weil ihre Naturtöne hier zu den Harmonien der Akkorde passen.

Seite 15. Der erste Satz wird besser ohne die Wiederholung gespielt.

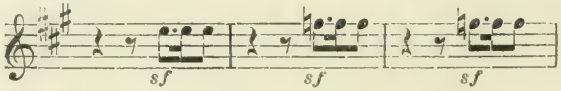
Seite 15, Takt 12. Der Dirigent achte darauf, daß von hier ab nicht geeilt werde, wozu das Orchester nur allzuleicht neigt.

Seite 16, Takt 14 u. 15. Hier ist ein Notbehelf Beethovens in der Instrumentation deutlich zu erkennen. Vergleichen wir mit diesen Takten die beiden ähnlichen auf Seite 17 (Takt 1 u. 2), so sehen wir, daß in diesen Takten die zweiten Violinen ihre akkordische Bewegung aussetzen, während dies in den beiden zitierten Takten nicht der Fall ist. Nun könnte man meinen, Beethoven hätte eben von der zweiten Stelle ab diese Bewegung aufhören lassen wollen. Aber nein, er nimmt sie gleich nachher in derselben Weise (*E*-dur) wieder auf. Man wird mir zugeben, daß die zweite Stelle charakteristischer und kräftiger klingt wie die erste, bei der das quasi Tremolando der zweiten Violinen keine schöne Wirkung ausübt, weil die Violinen zum Bläserakkord

einen schlechten Baß abgeben. Daß Beethoven diesen Septimenakkord in der Originalgestalt, also mit der Baßnote *G* gewollt hat, nicht wie er geschrieben ist, als Terzquartakkord mit der Baßnote *D*, erhellt aus der musikalischen Struktur, erhellt auch daraus, daß er diesen Baßton notgedrungen den zweiten Violinen anvertraute und sich künstlich mit Beibehaltung der einmal angefangenen Bewegung behalf, aus dem einfachen Grunde, weil er diesen Grundton in den Bläsern überhaupt nicht besaß. Die Fagotte brauchte er für das *D* und *F* der mittleren Oktave, die er wieder keinem anderen Holzblasinstrumente anvertrauen konnte, und die *A*-Hörner besaßen das tiefere *B* (Klang *G*) nicht. Bei der zweiten ähnlichen Stelle sehen wir sofort, daß er, wo die Baßnote *E* auf den Hörnern zu haben war, er sie diesen gibt, die Violinen aber schweigen läßt. Hier scheint es mir nun durchaus kein Sacrilegium zu sein, die fast unzweifelhafte ursprüngliche Absicht des Meisters herzustellen und die zweiten Violinen in den zitierten Takten so

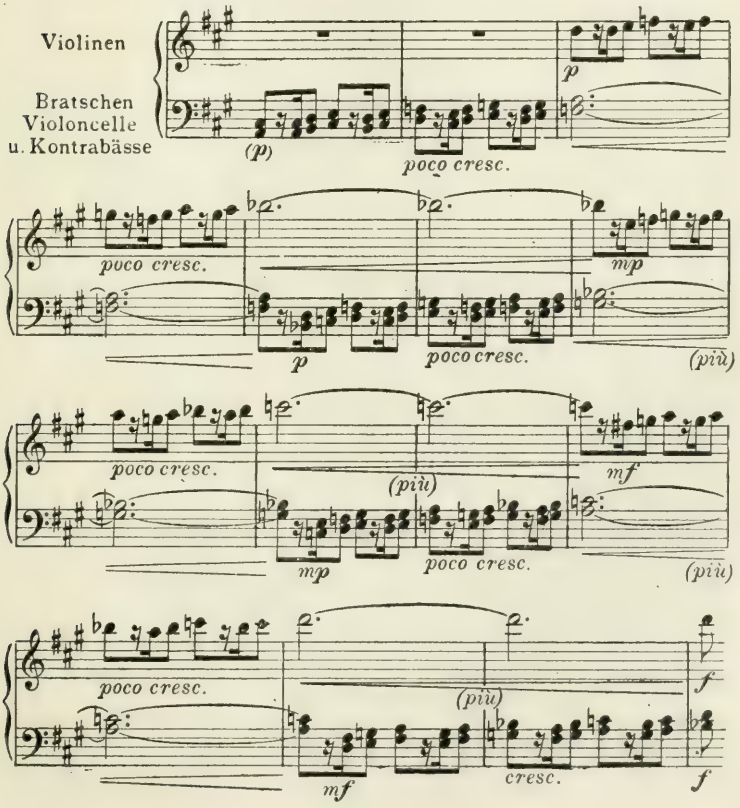


aussetzen zu lassen, das zweite Horn aber während der ganzen Stelle und zwar schon vom Doppelstrich Seite 15 ab, stets die tieferen *B* blasen zu lassen. Außerdem kann man in den besprochenen vier Takten (Seite 16, Takt 14 u. 15 und Seite 17, Takt 2 u. 3) sowohl die Holzbläser wie die Hörner verdoppeln. Zur Verdopplung der Holzbläser, wenn man sie haben kann, rate ich auch für die kurz darauf folgende Stelle.



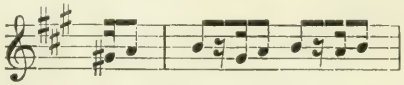
Seite 18, Takt 10 bis Seite 19, Takt 8. Diese gewaltige Steigerung gelang es mir zu besonders eindringlicher Wirkung

dadurch zu bringen, daß ich, während die Bläser ein anhaltendes Crescendo machten, dieses in den Streichern derart verteilte, daß ich die ausgehaltenen Noten besonders mächtig anschwellen ließ, worauf die Figurationen jedesmal wieder mit etwas verminderter Tonstärke begannen und von neuem crescendierten. Natürlich mußten sich diese besonderen Crescendi auf den langen Noten untereinander wieder derart steigern, daß sie das erstemal am schwächsten, das drittemal am stärksten gemacht wurden. Ein Versuch einer ganz genauen Bezeichnung sieht etwa so aus:



Seite 19, Takt 9—12. Auch hier bläst das zweite Horn die tieferen *B*. Im letzten Takt setzen dann sowohl die Holzbläser wie die Hörner, jedenfalls aber diese verdoppelt ein und bleiben es bis Seite 23, Takt 4. Von Piano ab spielt natürlich alles wieder einfach. Daß der Einsatz des *D*-moll, dem ein Crescendo von zwei Takten vorhergehen möge, von riesiger Gewalt sein muß, versteht sich von selbst. Namentlich die Trompeten und Pauken müssen hier geradezu elementar klingen.

Seite 21, Takt 4. Nach der ungeheuren Kraftentfaltung der vorhergehenden Stelle steht hier noch ein più *f*, das zum *ff* des wieder eintretenden Hauptthema führt. Es scheint also dringend geboten, vorher einmal eine Abschwächung der Tonstärke eintreten zu lassen. Der dafür geeignete Ort scheint mir die zweite Hälfte des 13. Taktes der Seite 20 zu sein. Nachdem noch die vorhergehenden kurzen Phrasen der Holzbläser und Streicher (ab Takt 10) mit größter Kraft gespielt werden müssen, möge bei



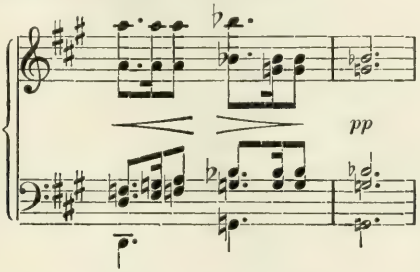
ein poco meno *f* eintreten, worunter natürlich nicht etwa ein plötzliches *p* verstanden werden darf. Die folgende aufsteigende Figur wird mit allmählichem Crescendo gespielt. Die Holzbläser treten (ob verdoppelt oder nicht) etwa *mf* dazu und machen ebenfalls cresc. bis zum *ff*, Seite 21, Takt 8.

Seite 22, Takt 2. Das Zusammentreffen von *D*-dur und *A*-dur in diesem Takt — die Holzbläser antizipieren gewissermaßen die Modulation — ist eine echt Beethovensche Kühnheit, an der weder gedeutelt noch gerüttelt werden darf.

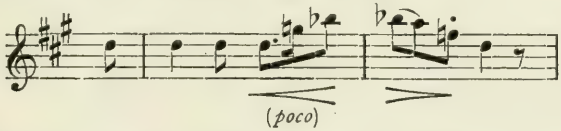
Seite 23, Takt 5 u. 6. Nach diesen Fermaten darf ebensowenig eine Pause gemacht werden, wie nach der auf Seite 9, Takt 18. Ich rate ferner, die zweite Fermate etwas kürzer auszuhalten wie die erste.

Seite 23, Takt 9 bis Seite 24, Takt 2. Für diese wunder-

bare Stelle gestattete ich mir einige Freiheit des Vortrags. Zunächst versah ich den ersten der zitierten Takte mit einem poco diminuendo und ließ das *D*-moll in allen Instrumenten *pp* eintreten. Vier Takte später, während die Bläser *pp* blieben, nuancierte ich die Streicher so,



worunter nur ein äußerst mäßiges An- und Abschwellen der Tonstärke verstanden werden darf. Die nachfolgenden Soli in Hoboe, Flöte und Klarinette ließ ich bei ganz leise ausgehaltenen Streicherakkorden in diesem Sinne

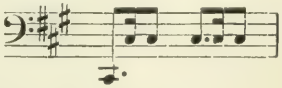


vortragen. Außerdem überschrieb ich die ganze Stelle von der zweiten Fermate ab mit tranquillo und benützte die acht Takte vom Eintritt der Pauke ab (Seite 24, Takt 3—10) zur allmählichen Steigerung in das Haupttempo, das mit dem *ff* eintrat.

Seite 24, Takt 14. Der plötzliche Eintritt des *p* ist hier sehr schwierig. Trotzdem darf er keineswegs durch ein dim. vorbereitet und erleichtert werden.

Seite 29, Takt 3 und folgende. An dieser Stelle, einer der erhabensten, die sich in den neun Symphonieen findet, darf das Tempo nicht beschleunigt werden, da sie sonst den Charakter einer gewöhnlichen Stretta erhielte. Das Hauptzeitmaß muß im Gegenteil durchaus bis zum Schluß des Satzes festgehalten werden. Die Wirkung wird in unglaub-

licher Weise erhöht, wenn die Kontrabässe oder wenigstens einige von ihnen, denen eine *C*-Saite zur Verfügung steht, von hier bis zum 6. Takt der Seite 30 die tiefere Oktave spielen, worauf sie die Originalstimme wieder so

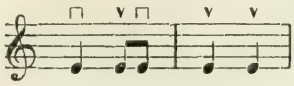


ergreifen. Sind doppelte Holzbläser vorhanden, so mögen diese im letzten Takt der Seite 29 *p* dazu treten, bis zum *ff* das Crescendo kräftig unterstützen und dann bis zum Schluß mitblasen.

Seite 32. Daß dieser Satz nicht im Sinne des üblichen Adagio oder Andante aufzufassen ist, lehrt uns die Tempovorschrift. Die metronomische Bezeichnung ♩ = 76 aber ergibt beinahe einen Geschwindmarsch, der doch auch mit diesem Satz nicht gemeint sein kann. Ich nahm ungefähr ♩ = 66 an.

Mein erster Musiklehrer, Dr. Wilhelm Mayer in Graz, hatte für dieses Stück einen schönen poetischen Vergleich gefunden. Der erste *A*-mollakkord, sagte er, ist der Blick in einen Zauberspiegel. Zuerst erscheint alles leer, dann tauchen Gestalten auf, nahen sich uns, blicken uns mit Augen, die eine andere Welt gesehen haben, an, ziehen an uns vorüber und entschwinden wieder. Nur die dunkle Fläche des Zauberspiegels (der letzte *A*-mollakkord) bleibt übrig. — Poetische Auslegungen von Musikstücken, denen ich im allgemeinen keineswegs das Wort rede, sind durchaus individuell und dürfen niemandem aufgezwungen werden. Es ist wertvoll, gelegentlich zu erfahren, welche Anregungen große Musik in Menschen hervorruft, die Phantasie besitzen. Darum, nicht aber um ein Programm zu geben, habe ich den Ausspruch meines Lehrers mitgeteilt.

Seite 32, Takt 4. Dieser Takt und sämtliche, die so bezeichnet sind, sind auf einem Bogen, nicht mit Hinauf- und Hinunterstrich oder umgekehrt zu spielen. Am besten ist es wohl, je zwei Takte so

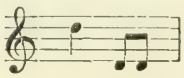


zu nehmen.

Seite 34, Takt 20 bis Seite 35, Takt 19. Richard Wagner verstärkte in einer von ihm dirigierten Aufführung dieser Symphonie in Mannheim das Thema der Holzbläser und und Hörner durch die Trompeten, um es besser hervortreten zu lassen. Dies halte ich für verfehlt. Die Trompeten mit ihren furchtbar ernsten, starren Schritten von Dominante zu Tonika, die von den Pauken feierlich unterstützt werden, sind so charakteristisch, daß man sie keineswegs aufopfern darf. Aber selbst wenn Wagner, wie ich vermute, vier Trompeter zur Verfügung hatte, so wird dennoch die Wirkung der wunderbaren Beethovenschen Trompeten beeinträchtigt, wenn dieselben Instrumente gleichzeitig zu einer andern Aufgabe herangezogen werden. Die beiden gleichen Tonfarben töten sich gegenseitig. Tatsächlich besteht gar keine Gefahr, daß die Melodie nicht hervortritt, wenn man die Hörner verdoppelt und die zweiten Spieler, wo sie mit den ersten im Einklang notiert sind, die tiefere Oktave spielen läßt, was Beethoven, wie wohl jeder einsehen wird, so geschrieben hätte, wenn er diese Töne auf den damaligen Instrumenten gehabt hätte. Kann man auch die Holzbläser verdoppeln, so ist die Wirkung bedeutend erhöht. Im 4. und 5. Takt der Seite 35 spielt die erste Flöte natürlich die höhere Oktave. Die zweite Trompete nimmt während der ganzen zitierten Stelle die tieferen *D*. Das zweite Horn möge auch schon im 19. Takt der Seite 34 das tiefere *F* nehmen.

Seite 36, Takt 1 und folgende. Ich warne vor jedem Versentimentalisieren dieser Melodie. Sie ist genau im Zeitmaß des Anfangs zu spielen. Wenn das Streichquartett stark besetzt ist, empfiehlt es sich, von diesem die Crescendi etwas zurückhaltender ausführen zu lassen, wie von den solistischen Bläsern. Die letzten sechs Takte der Seite 36 mögen die Streicher sogar ganz *pp* spielen, ebenso die Fagotte und die Hörner, solange sie das *C* aushalten.

Seite 37, drittletzter und letzter Takt. Das Unisono auf den beiden hohen *F* der Trompeten wirkt trotz des *pp* leicht schrill; die zweite möge daher die tieferen *F* nehmen. Dagegen wird auf Seite 38, Takt 7 und Seite 42, Takt 5—11 die Stellung der Trompeten zu den Hörnern dem einsichtigen Beobachter lehren, daß hier ein Ersatz der hohen durch die tiefen Noten nicht angebracht wäre. Nur im 12. Takt der Seite 42 empfehle ich, die zweite Trompete so



spielen zu lassen, um den hier überflüssigen Sprung zum tiefen *G* zu vermeiden.

Seite 42, Takt 2—5. Auch wenn man doppelte Holzbläser nicht zur Verfügung hat, ist es gut, die zweite Flöte hier mit der ersten im Einklang spielen zu lassen, da diese Stimme leicht zu schwach wird. Im letzten Takt der zitierten Stelle, von

ab bis zum 13. Takt dieser Seite können alle Holzbläser verdoppelt werden. Zu einer Verdopplung der Hörner an dieser Stelle rate ich hingegen nicht.

Von der gekürzten Wiederholung des Seitenthema in *A*-dur gilt das gelegentlich seines ersten Erscheinens Gesagte.

Seite 43, Takt 18—21. Der wunderbar feierliche Charakter und Klang dieser vier Pianissimo-Takte scheint es mir zu rechtfertigen, das Tempo hier um ein ganz klein weniges zurückzuhalten, um beim *ff* wieder das Hauptzeitmaß zu ergreifen.

Seite 45, Takt 17 und folgende. Ein Ersatz der höheren *D* durch die tieferen in der zweiten Trompete würde hier vielleicht die Frische des Klanges beeinträchtigen, da beide Hörner ohnehin die tiefere Oktave spielen; er hat daher besser zu unterbleiben, trotz der Sprünge in der zweiten Trompete. Hingegen hätte ich nichts dagegen einzuwenden, daß das dreimalige *D* nur von der ersten Trompete geblasen würde und die zweite erst auf dem tiefen *G* einsetzte. Bei der späteren Piano-Wiederholung, Seite 55, Takt 12—17 rate ich sogar dazu.

Seite 46, Takt 9—12 u. 25—28. Es ist von größter Wichtigkeit, daß Flöte und Klarinetten diese vier Takte pianissimo, also in merkbarem dynamischen Abstand von den vorhergehenden Takten spielen. Gewöhnlich wird dieses Scherzo aber so überhetzt, daß die armen Bläser für diese Stelle überhaupt keinen Atem haben und froh sind, wenn sie die Noten heraussprudeln können, was übrigens auch öfter mißligt. Das *pp* aber wird einfach ingnoriert, wie so manches andere. Trotz des vorgeschriebenen Presto ist das Tempo daher nicht schneller zu nehmen, als eine klare und korrekte Wiedergabe damit verbunden werden kann. Die metronomische Bezeichnung (𝅗𝅥. = 132) ist doch vielleicht etwas zu schnell. 𝅗𝅥. = 116—120 dürfte das richtige sein.

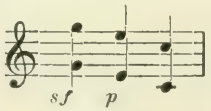
Seite 50. Während die ⌜1.⌝ in straffem Tempo genommen und das *A* in unabgeschwächtem *ff* ausgehalten werden muß, wird das > während der ⌜2.⌝ ein überleitendes Ritardando rechtfertigen.

Das Assai meno presto ist mit 𝅗𝅥. = 84 bezeichnet. Schon der sinngemäße Vortrag des so sorgsam bezeichneten 1. Taktes wäre in diesem Tempo in Frage gestellt, das Trio selbst

aber gliche mehr einem Hopser als dem ebenso strahlend heiteren wie innig rührenden Gesang, der es ist. Das richtige Tempo ist nach meinem Gefühl ungefähr doppelt so langsam als der Hauptteil zu fassen, metronomisch bezeichnet etwa 𝅗𝅥. = 60. Daß es in ganzen Takten und nicht etwa in drei Viertelschlägen zu dirigieren ist, wie hie und da geschieht, versteht sich von selbst.

Seite 52, Takt 21 bis Seite 53, Takt 9. Die Holzbläser und Hörner können verdoppelt werden.

Seite 54, Takt 9. Hier besteht für die Trompeter die nicht zu unterschätzende Schwierigkeit, diesen exponierten Takt noch in kräftiger Schönheit zu bringen, nachdem sie in den sechs vorhergehenden Takten das hohe *G* in strahlendem *ff* aushalten mußten. Besonderes Studium dieser Stelle sei ihnen daher angelegentlich empfohlen, dem Dirigenten aber, ein etwaiges erschlaffendes Diminuendo in diesem Takt keinesfalls nachsichtig zu genehmigen. Das folgende *fp* in den Hörnern ist als leichter Akzent auf der ersten Note, nicht aber so zu deuten, als müßte diese Note noch stark herausgehauen und erst die folgende piano gespielt werden, in welchem Falle die Bezeichnung ja so lautete.



Ein leises Beruhigen des Zeitmaßes nach dem Doppelstrich liegt in der Natur der Stelle. Keinesfalls darf aber vor dem Eintritt des Presto eine Pause gemacht werden.

Seite 54, Takt 22. Daß vom dritten Viertel dieses Taktes bis zum cresc. poco a poco auf Seite 57 das Piano ohne jede Anschwellung festgehalten wird, ist nicht ganz leicht, aber von größter Wichtigkeit. Auch neigen die Orchester gerade infolge des anhaltenden *p* leicht zum verderblichen Eilen. Vom letzten Takt der Seite 55 und den drei folgenden, sowie von den analogen Stellen auf dieser Seite und auf den

Seiten 64 und 65 gilt das vorhin von Seite 46, Takt 9—12 und 25—28 Gesagte. Es scheint überflüssig, daß ich auf jede einzelne dieser Stellen hinweise, aber die Erfahrung hat mich gelehrt, daß, wenn Dirigent und Spieler nicht jedesmal ihre volle Aufmerksamkeit auf eine gute Wiedergabe dieser Stellen richten, es nur zu leicht vorkommt, daß sie wohl das erste, vielleicht noch das zweitemal, später aber nicht mehr gelingen. Zur besseren Verdeutlichung der trotz des allgemeinen Piano-Charakters notwendigen merkbaren Abschwächung in den mit *pp* bezeichneten Takten ist auf das dritte Viertel des 11. Taktes der Seite 56 zur Flöte und den Hoboen ausdrücklich *p* zu setzen, sind diese Takte, eben im Interesse der folgenden Abschwächung, also etwas stärker zu bringen wie die vorhergehenden.

Seite 68, Takt 21 u. 22. Ein sehr zartes Zurückhalten des Tempo, ein weniger starkes Hervortreten des < >, wie in den beiden vorhergehenden Takten verbunden mit einem Diminuendo im Streichquartett während der zitierten Takte scheint mir im melodischen Charakter dieser Stelle begründet und ermöglicht ein doppelt energisches Erfassen der darauffolgenden Schlußtakte. Die zweite Trompete nehme im vorletzten Takt das tiefere *D*.

Ich rate, in diesem Satz alle Wiederholungen zu spielen mit Ausnahme der des zweiten (bereits wiederholten) Trio, Seite 61 und 62. Das Auslassen dieser Wiederholung scheint mir auch formal begründet, was durch folgendes Schema verdeutlicht werden möge.

Hauptsatz.

1. Teil wiederholt.
2. Teil wiederholt.

I. Trio.

1. Teil mit kleiner, ausgeschriebener Variante (Flöten) wiederholt.
2. Teil wiederholt.

Hauptsatz.

1. Teil mit kleiner ausgeschriebener Variante (*pp*) wiederholt.
2. Teil nicht wiederholt.

II. Trio.

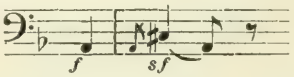
1. Teil wie vorhin wiederholt.
2. Teil nicht wiederholt.

Hauptsatz.

1. Teil nicht wiederholt.
2. Teil nicht wiederholt.

Der ganze Satz strebt also in seinem Aufbau einer zusammendrängenden Verkürzung zu, die mir durch eine nochmalige Wiederholung im zweiten Trio aufgehalten zu werden scheint, abgesehen davon, daß eine viermalige unveränderte Wiederkehr selbst dieses wundervollen Thema notgedrungen das Gefühl der Länge erzeugen und seine Wirkung abschwächen muß.

Den zweiten Teil des ersten Hauptsatzes nicht zu wiederholen, wie dies gewöhnlich geschieht, scheint mir hingegen bedauerlich, schon um der äußerst überraschenden und packenden Wiederkehr des



nach dem im straffen Haupttempo *ff* ausgehaltenen *A* der [1.].

Seite 69. Mit diesem Finale habe ich die merkwürdige Erfahrung gemacht, daß ich es langsamer nahm wie alle mir bekannten bedeutenden Dirigenten, daß aber überall, teils lobend, teils tadelnd meines besonders raschen Tempo Erwähnung getan wurde. Ich kann mir dies nur so erklären, daß mein ruhigeres Zeitmaß den Spielern eine größere Intensivität der Tonentwicklung gestattete, womit sich Klarheit

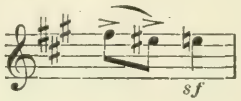
naturgemäß verband, und daß der Eindruck der Kraft, den dieser Satz in meiner Darstellung machte, mit dem der Schnelligkeit verwechselt wurde. Tatsächlich ist dieser Satz Allegro con brio, nicht Vivace oder gar Presto bezeichnet, was meistens übersehen wird. Das Tempo darf also keineswegs übermäßig schnell sein. Die an und für sich gute metronomische Bezeichnung 𝅗𝅥 = 72 möchte ich, da in der Regel zwei Viertel, nicht ganze Takte dirigiert werden müssen, in ♩ = 138 umdeuten.

Es ist eins der merkwürdigsten Stücke, die Beethoven geschrieben hat. Die Themen sind eigentlich nichts weniger wie schön, an sich betrachtet, kaum bedeutend. Wenig Mannigfaltigkeit im Rhythmus, keine Spur von Polyphonie, Modulationen, wie sie schließlich jeder Musiker machen kann, und doch diese unglaubliche Wirkung, die in ihrer Art mit keinem andern Stück verglichen werden kann; ein bacchantischer Taumel ohne Beispiel! — Ihn eindrucksvoll wiederzugeben gehört nach meiner Ansicht zu den größten Aufgaben für den Dirigenten, gewiß nicht in technischer, aber in seelischer Beziehung. In allen Spielern das Übermaß von Energie, Kraft und rückhaltlosem Tonjubel anzufachen, festzuhalten und bis zum Schluß widerstandslos zu steigern, ohne welches dieses Stück eine Reihenfolge von Figuren und Akkorden wäre, erfordert einen Grad von Hingebung und intuitiver Willensübertragung, die physisch und psychisch höchst aufreibend ist. Wer diesen Satz dirigiert, ohne ein Stück seines Selbst aufzuopfern, der verfehlt ihn. Zwar gilt dies mehr oder weniger von aller wirklichen Musik, aber meiner Überzeugung nach am allermeisten von diesem einzigartigen Satz. Dabei darf nicht etwa durch Weglassungen von Wiederholungen eine Erleichterung eintreten. Sogar die kleinen Wiederholungen (Seite 69 und 70) müssen bei der Wiederholung des ganzen ersten Teils nochmals zweimal, nicht etwa, wie bei Menuetten und Scherzi, nur einmal gespielt werden. Jede Verkürzung vermindert die Dimensionen dieses

riesenhaften Hymnus schrankenlosester Begeisterung und ist dadurch von Übel. —

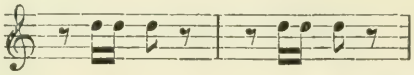
Obwohl der Geist dieses Stücks nur im Ganzen zu fassen ist, möchte ich einige einzelne Hinweise nicht unterdrücken.

Seite 69, letzter Takt. Die ersten Violinen mögen diesen Takt mit besonderem Nachdruck und besonders kräftigen Bogenstrichen spielen, als ob er etwa so



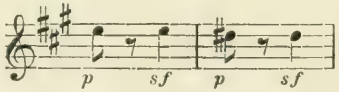
bezeichnet wäre. Dasselbe gilt von Seite 77, Takt 1.

Seite 70, Takt 11, 12, 19 u. 20 und Seite 71, Takt 2, 3, 4, 6 u. 7. Die zweite Trompete nimmt die tieferen *D*. Dasselbe gilt von den analogen Stellen auf Seite 81 und 82. Ein Blick auf die Lage der Hörner wie auch auf die vorausgehende Stellung der *G* in den Trompeten wird die Frage beantworten, warum in diesen Takten,



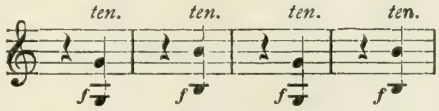
sowohl auf Seite 70 wie auf Seite 81 die zweite Trompete die höheren *D* behalten muß.

Seite 72, Takt 17—20. Das punktierte Sechzehntel in den Streichern, muß jedesmal, obwohl *p*, doch mit größter rhythmischer Schärfe vernehmbar sein, da die Wirkung sonst diese

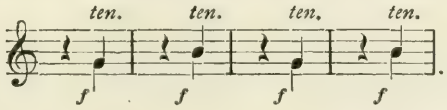


wäre. Dieses Vernehmbarwerden ist aber unmöglich, wenn das Tempo zu rasch ist, in welchem Falle dann auch das für alle zweiten Viertel dieser Takte geltende ten. (tenuto) jede Bedeutung verlöre. Jedenfalls ist es, namentlich in stark schallenden, sog. überakustischen Räumen besser, wenn der

Dirigent das Tempo in diesen Takten etwas zurückhält, als daß er darüber hinwegwischt. Ganz kurze, haarscharfe Bewegungen des Taktstocks werden hier von größtem Nutzen sein. Dasselbe gilt natürlich von den gleichen Takten auf Seite 73, wie auch von den analogen Stellen, Seite 83 und 84. Ich glaube, es verantworten zu können, im zweiten und vierten Takt der zitierten Stelle (Seite 72) in den Hörnern je ein *H* auf das zweite Viertel einzufügen, da der klangliche Abstand zu den jeweils vorhergehenden Takten durch das plötzliche Fehlen allen Blechs zu fühlbar wird. Die Hörner können also die betreffende Stelle so



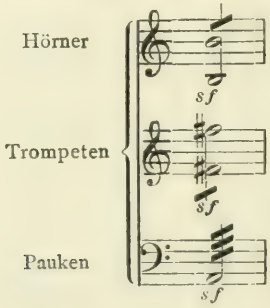
spielen und bei der analogen Stelle auf Seite 73 dann so



Daß Beethoven, ohne ersichtlichen Grund, bei sonst gleicher Instrumentation die Hörner das erstemal in Oktaven, das zweitemal (Seite 73) unisono schreibt, muß ohne den Versuch einer Änderung beibehalten werden. Auch in den Trompeten eine Einfügung vorzunehmen scheint mir nicht angebracht, da dann zur Herstellung des künstlerischen Gleichgewichts auch in der Pauke eine entsprechende Note eingezogen werden müßte, wodurch die merkwürdig herbe Stellung, die gerade das hohe *E* hier einnimmt, etwas verweichlicht würde. An den entsprechenden Stellen auf den Seiten 83 und 84, wo Trompeten und Pauken alle Takte mitspielen, findet ein einfacher Wechsel von Tonika und Dominante in der Haupttonart statt, liegt das tonische Verhältnis also anders. Die zweite Trompete möge aber dort überall die tieferen *D* nehmen.

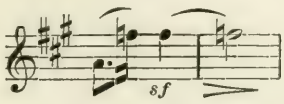
Seite 73, Takt 13 und folgende. Hier möge der Dirigent, eventuell durch besondere Bezeichnung, dafür sorgen, daß das Crescendo nicht in jeder Gruppe des Streich-Quartetts für sich allein gemacht werde, sondern daß es eine Gruppe von der andern abnehme, so daß diese Figuration bis zum *ff* (Seite 74, Takt 4) nur in einem einzigen, gleichmäßigen Anwachsen der Tonstärke hörbar werde. Mehrmaliges und sorgfältiges Probieren ist hier unerläßlich, ebenso bei der analogen Stelle, Seite 84 und 85.

Seite 74, Takt 13. Hier wirkt das durch die beschränkten Naturtöne verursachte plötzliche Aufhören der Blechinstrumente und Pauken sehr hemmend. Alle Akkorde sind mit *sf* bezeichnet und aus der Anlage der ganzen Stelle geht unwiderleglich hervor, daß sie in gleicher Stärke untereinander gedacht sind. Hier ist Nachhilfe geboten, die ich durch folgende Ausfüllung des genannten Takts versucht habe.

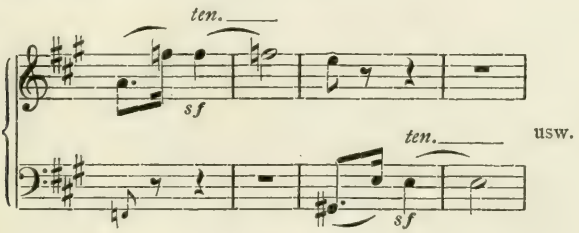


Daß durch das *A* der Pauke gewissermaßen ein Nonenakkord entstand, den Beethoven nicht beabsichtigt hatte, konnte mich nicht von meinem Vorgehen abhalten, da dieser quasi Nonenakkord keinem Hörer, sei er auch noch so musikalisch, zu Bewußtsein kommt. Ist meine Retouche zu kühn, so halte ich diesen Fehler immer noch für geringer, als wenn die Pauke plötzlich aufhört, was jeder Feinfühlige störend empfinden wird, oder wenn man dieses einen Tones wegen eine dritte Pauke, etwa für ein *Gis*, einstellte, was stilwidrig wäre.

Seite 75, Takt 14—17, ferner Takt 21 u. 22, sowie Seite 76, Takt 1—6. Die halben Noten mit den vorhergehenden angebundenen Vierteln müssen mit äußerster Kraft ausgehalten werden, so daß nicht etwa ein abschwächendes Diminuendo

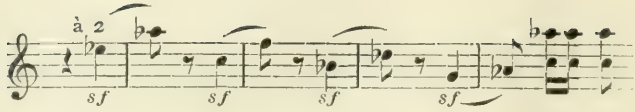


herauskommt, was grundfalsch wäre. Auch ein etwas längeres Verweilen auf diesen Noten wird gerechtfertigt sein, doch müssen dann unter allen Umständen die punktierten Achtel mit dem Sechzehntel stets wieder im vollen Tempo gespielt werden, so daß die ganze Stelle trotzdem im Zeitmaß bleibt und keinesfalls einem allgemeinen Ritenuto verfällt. Man könnte sie so bezeichnen



Bereits vom 7. Takt der Seite 76 ab wird jedoch das durch keine längeren Halte mehr beeinflußte Haupttempo mit größter Energie wieder aufgenommen. Auch in diesem und dem folgenden Takt sind aber die mit *sf* bezeichneten Noten natürlich im vollen *ff* auszuhalten und ist jedes unzeitige Diminuendo zu vermeiden.

Seite 77, Takt 10—14. Auch wenn die Holzbläser verdoppelt sind, klingen diese Takte im Verhältnis zum Streichquartett recht dürftig. Ich habe eine möglichst vollwertige Verstärkung dadurch erreicht, daß ich die Pausen in den Klarinetten durch folgende Stimme ersetzte.



Seite 79, Takt 10 bis Seite 80, Takt 7. Die Spannung, die in diesem Pianissimo zum Ausdruck kommt, bevor das elementare, den Wiedereintritt des Hauptthema vorbereitende Crescendo hereinbricht, darf nicht durch Eilen gefährdet werden. Namentlich die erste Flöte sei vor diesem Fehler gewarnt.

Seite 88, vorletzter Takt. Nachdem vom 8. Takt der Seite 85 ab *ff* bezeichnet ist, findet sich bis zum zitierten Takt, außer einigen *sf* und vereinzelten *f*, keine weitere dynamische Vorschrift. Hier steht dann sempre più *f*, dem wieder ein *ff* (Seite 89, Takt 15) folgt. Es ist nun klar, daß, soll dieses sempre più *f* Sinn haben, einmal vorher eine Abschwächung erfolgen muß. Wagner beschwert sich heftig über ein plötzliches *p*, daß sein Dresdner Kollege Reißiger aus dem angeführten Grunde eingezeichnet hatte. Ein plötzliches *p* erscheint allerdings als ein etwas kindischer Notbehelf. Gerade die erwähnten vereinzelten *f* in den Trompeten und Pauken sprechen ja wohl auch dagegen, daß Beethoven eine Verminderung der Tonstärke beabsichtigt habe. Spielte ich aber diese ganze lange Partie in gleichmäßigem *ff*, so konnte ich mich eines Gefühls der Leere nicht erwehren; auch gelang es mir dann nicht, das vorgeschriebene sempre più *f* heraus zu bringen. Ich entschloß mich also, meinem musikalischen Gefühl folgend, zu einer selbständigen Neuerung, für die ich allerdings keine andere Rechtfertigung habe als die Wirkung, die sie ausübte, und die freudige Unmittelbarkeit, mit der jedes Orchester, dem ich sie mitgeteilt habe, mir folgte. Ich ließ vom 11. Takt der Seite 87 ab, nachdem ich alles vorhergehende mit größter Energie hatte spielen lassen, ein langsames, sehr allmähliches Diminuendo eintreten, das im 10. Takt der Seite 88 zu einem fünf Takte

anhaltenden Piano wurde. Zu besonders schönem Ausdruck kamen dadurch die sich niedersenkenden Terzen der Holzbläser. An Stelle des sempre più *f* setzte ich dann crescendo poco a poco, das sich mit immer größerer Kraft bis zum *ff* (Seite 89, Takt 15) unaufhaltsam steigerte. Natürlich mußten die in den Trompeten und Pauken verzeichneten einzelnen *f* auch entsprechend modifiziert, also entweder in dim., *p* oder cresc. verwandelt, oder weggestrichen werden.

Ferner ließ ich, im letzten Takt der Seite 87 und im zweiten der Seite 88 die zweite Trompete die tieferen *B* und in den späteren Takten der zitierten Stelle überall die tieferen *D* nehmen. Erst vom 12. Takt der Seite 89 ab ist das höhere *D* der intensiven Klangwirkung wegen besser.

Ich bin mir wohl bewußt, wie gefährlich es ist, eine Neuerung zu empfehlen, die nicht mehr als eine Ausdeutung des Willens des Autors gelten kann, sondern eine selbständige Auffassung des Interpreten darstellt; gefährlich darum, weil nach dem Grundsatz »was dem einen recht, ist dem andern billig« sich nun jeder leichthin befugt glauben könnte, auch an andern Stellen solche Neuerungen unter Berufung auf ein anerkanntes Beispiel vorzunehmen. Ich verweise darum auf die reifliche Überlegung, mit der ich überall vorging, wo ich eine Einzeichnung oder Änderung des Grundtextes vornahm, und auf die Vorsicht, nie bei solcher Gelegenheit den Stil Beethovens zu zerstören, was mir jeder zugestehen muß, der dieses Buch bisher aufmerksam verfolgt hat. Ich verweise auch darauf, daß in allen neun Symphonien diese Stelle die einzige ist, wo mein Vorgehen den Schein der Willkürlichkeit trägt, wogegen wieder zu bedenken ist, daß gerade diese Stelle leider von Beethoven nicht nur so gut wie gar nicht, sondern auch direkt verwirrend bezeichnet ist. *ff*, sempre più *f* und dann wieder *ff* hat keinen Sinn. Dem più *f* müßte eine Abschwächung vorausgehen oder folgen, soll es verständlich werden. Da eine solche nach dem più *f* sich durch die ganze Anlage der Stelle von selbst verbietet, so

habe ich versucht, in der mir am besten dünkenden Weise diese Abschwächung vorausgehen zu lassen, und die Art wie ich es getan habe, hat einhellige Zustimmung gefunden. Eine überaus große Zahl von Aufführungen hat mir bewiesen, daß diese ganze Partie in meiner Auffassung elementarer wirkt, als wenn sie einfach *ff* durchgepeitscht wird, weil dann die von Beethoven unableugbar gewollte, notwendige und durch das sempre più *f* auch ausdrücklich vorgeschriebene Steigerung nicht herauszubringen ist.

Die Verdopplung der Hörner und, wenn vorhanden, auch der Holzbläser ist in diesem Satz von größter Wichtigkeit. Sie setzt gleich am Anfang ein und unterbricht auf Seite 72, Takt 6. Die Wirkung des langen Crescendo auf Seite 73 ist besonders mächtig, wenn die verdoppelnden Holzbläser im drittletzten Takt dieser Seite *p* hinzutreten und so die bereits ziemlich stark blasenden übrigen Spieler durch ein erneutes Crescendo unterstützen. Die Verdopplung hört im 11. Takt der Seite 79 auf und beginnt wieder Seite 80, Takt 10, wo die verdoppelnden Instrumente *p* hinzutreten und während der zwei Takte vor dem *ff* das bereits bestehende Crescendo fördern. Sie unterbricht wieder Seite 83, Takt 6. Wie vorhin bei der analogen Stelle, treten auch hier im 2. Takt der Seite 85 die verdoppelnden Holzbläser und Hörner wieder *p* hinzu, um das Crescendo der übrigen mit frischer Kraft zu unterstützen. Von da ab bleibt die Verdopplung bis zum Schluß ununterbrochen bestehen, auch während der von mir für die Seiten 87—89 eingezeichneten dim., *p* und cresc.

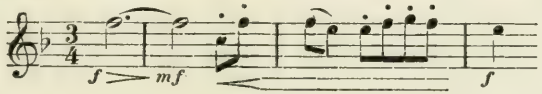
Achte Symphonie.

Wie diese Symphonie eines der reifsten Meisterwerke Beethovens ist, so ist auch ihre Instrumentation von wunderbarster Vollendung. Diese Partitur läßt auch in klanglicher Beziehung kaum einen Wunsch offen. So groß die Aufgabe für den Dirigenten ist, den unvergleichlichen Humor dieses Stücks in aller Freiheit und Feinheit wiederzugeben,

so wenig wird er notwendig haben, die Klarheit des Vortrags durch viel Bezeichnungen zu unterstützen oder — mit Ausnahme der an manchen Stellen ratsamen, bekannten Oktavenverstellungen im zweiten Horn und der zweiten Trompete — Retouchen vorzunehmen. Meine Ratschläge können sich daher auf ein geringes Maß beschränken.

Seite 3. Die metronomische Bezeichnung 𝅗𝅥. = 69 ergibt ein zu rasches Tempo. Ich nahm ungefähr 𝅗𝅥. = 56 oder noch besser ♩ = 160 an, da dem Satz die Bewegung in drei Vierteln, nicht in ganzen Takten zugrunde liegt, wenn auch öfter ein Schlag für einen Takt genügen wird.

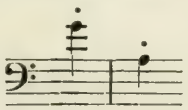
Seite 3, Takt 1—3. In manchen Sälen habe ich die Erfahrung gemacht, daß das Thema in den Violinen nicht mit der notwendigen Deutlichkeit hörbar wurde. In solchen Fällen nahm ich für alle Bläser und die Pauken folgende Bezeichnung an,



die auch anzuraten ist, wenn das Streichquartett nicht sehr stark besetzt ist.

Seite 3, Takt 5—8. Die abscheuliche Manier, diese Takte plötzlich erheblich langsamer zu nehmen, und erst im 9. Takt wieder das Haupttempo einsetzen zu lassen, ist zu verwerfen, trotzdem sie Bülow in schwachen Stunden eingeführt hat.

Seite 5, Takt 13 u. 14. Es wird den Vortrag fördern, wenn das Fagott diese beiden Noten



in zarter Weise hervorhebt, das *G* vielleicht noch etwas mehr als das *A*.

Seite 6, Takt 2 u. 10. Das ritard. ist nur in diesem

Takt, nicht vorher zu machen. Außerdem bedingt der melodische Fluß wohl ein sehr feines und zartes Zurückhalten des Zeitmaßes, aber nicht etwa ein sentimentales Ritenuto.

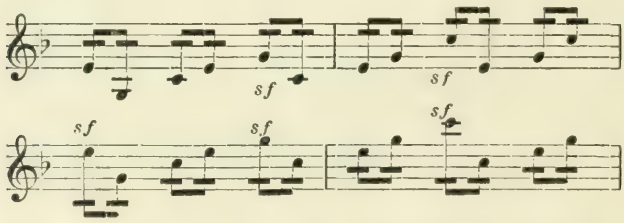
Seite 6, letzter Takt und Seite 7, Takt 3, 4, 5 u. 7. Das zweite Horn, im letzten Takt auch die zweite Trompete, nehmen die tieferen *D*.

Sehr wichtig ist es, daß zur Wahrung des Crescendo vom drittletzten Takt der Seite 6 ab die *sf* zuerst nur sehr mäßig ausgeführt werden und sich allmählich bis zum *ff* steigern. Siehe auch Seite 18, Takt 12 und folgende.

Seite 7, Takt 11—17. Diese Takte müssen durchaus *p* verbleiben. Der plötzliche Eintritt des folgenden *ff* darf keinesfalls durch ein Crescendo vorbereitet werden. Siehe auch Seite 19, Takt 3—9.

Seite 8, Takt 8 u. 10. Zweites Horn und zweite Trompete nehmen die tieferen *D*.

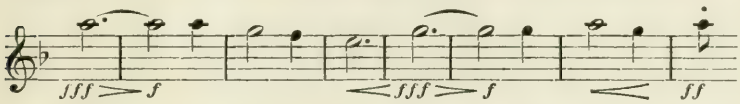
Seite 8, Takt 11—14. Diese und die ähnlichen späteren vier Takte sind in einem Zug, kräftig *ff*, ohne den Versuch rhythmischer Markierungen zu spielen. Ich erwähne dies nur, weil ich einmal folgende geistlose Nuance eingezeichnet fand.



Seite 10, Takt 13—16. Im Interesse der deutlichen Vernehmbarkeit der Holzbläser sei empfohlen, das cresc. im Streichquartett nur sehr mäßig auszuführen. Es schadet, gerade im Hinblick darauf, daß die Holzbläser dolce verbleiben, durchaus nicht, wenn der darauf folgende Fortissimo-Eintritt in *A*-dur noch einigermaßen den Charakter der Plötzlichkeit, entsprechend den vorherigen Fortissimo-Eintritten, behält.

Seite 15, Takt 1—8. Das Thema in den Bässen und Fagotten ist hier nicht immer deutlich zu hören. Ich habe es erlebt und versuchsweise einmal selbst gestattet, daß der 1. und 2. Takt durch vier Pauken so

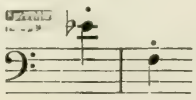
unterstützt wurde, erkannte dies aber als ein brutales Auskunftsmittel. Da an dieser Stelle einzig und allein das unmittelbare Verständnis des Thema die Hauptsache ist, so bleibt erforderlichen Falls nichts anderes übrig, als nur die Violoncelle, Bässe und Fagotte mit größter Tonstärke spielen zu lassen, alle übrigen Instrumente aber so zu bezeichnen.



An dieser Stelle kann ich den Rat nicht unterdrücken, die Orchesterspieler immer wieder darauf hinzuweisen, daß zwischen *f* und *ff* ein großer Unterschied besteht und daß die äußerste Tonstärke schon dort auszugeben, wo *f* steht, eben jedes *ff* (event. *fff*) und damit jede Steigerung unmöglich macht. Daß ein ähnliches Verhältnis bei *p* und *pp* besteht, bedarf wohl kaum des Hinweises. Wie oft wird aber dagegen gesündigt! —

Seite 15, Takt 12 u. 13. Sowohl das *f* der Holzbläser im ersten, wie das *p* der Streicher im 2. Takt hat plötzlich, ohne vorbereitendes Crescendo, bzw. Diminuendo einzutreten. Diese Stelle ganz korrekt zu bringen, ist schwieriger als es auf den ersten Anblick erscheint.

Seite 17, Takt 9 u. 10. Auch hier mögen Klarinette und Fagott diese beiden Noten



in ähnlichem Sinne hervorheben wie vorhin (Seite 5) das Fagott das *G* und *A*.

Seite 17, Takt 16 und Seite 18, Takt 3. Siehe Seite 6, Takt 2 u. 10.

Seite 18, Takt 12—15. Das zweite Horn spielt hier die tiefere Oktave, auch das tiefere *E*.

Seite 20, Takt 12. Weder während der folgenden Piano-Stelle mit dem wundervollen Solo der Klarinette, noch während des Crescendo vor dem *ff* darf das Zeitmaß im geringsten beeilt werden.

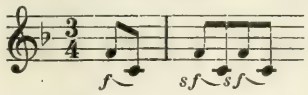
Seite 22, Takt 9. Die drei mit 𝄐 bezeichneten Akkorde werden in freiem, etwas breiterem Zeitmaß angeschlagen, und die nicht überlang ausgehaltene letzte Fermate wird scharf abgewinkt. Dann geht es nach ganz kurzer Pause weiter.

Seite 24, Takt 14. Das hier beginnende dimin. wird ein ganz zartes Zurückhalten des Tempo rechtfertigen. Die letzten zwei Takte dieses Satzes müssen jedoch unbedingt wieder im Haupttempo gespielt werden.

Über den Vortrag des Allegretto scherzando ist nichts besonderes zu sagen. Im richtigen Tempo, das durch 𝅗𝅥. = 88 sehr gut bestimmt ist, ohne Versuch von Künsteleien, mit genauer Befolgung der Vorschriften und leichter, graziöser Tongebung gespielt, wird dieser Satz seine köstliche Wirkung nie verfehlen.

Seite 32. Wagners berechtigte Polemik gegen das Überhasten dieses Satzes ist zu bekannt, als daß ich hier besonders darauf hinzuweisen brauche. Hingegen ist ernstlich davor zu warnen, das Tempo nunmehr nach der langsamen Seite zu übertreiben und dieses lebhafte Menuett etwa wie die Auftrittsmusik der Riesen aus dem »Rheingold« zu spielen. Die metronomische Bezeichnung ♩ = 126 erscheint mir zu schnell. Ich nahm etwa ♩ = 108 an.

Obwohl es durch die Vorschrift



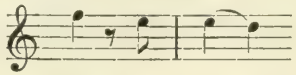
deutlich genug bezeichnet ist, so wird doch vielfach übersehen, daß der Auftakt wohl kräftig, aber ohne das charakteristische *sf* der späteren Viertel zu spielen ist. Der Zuhörer muß deutlich wahrnehmen, daß es sich hier um einen Auftakt und nicht um ein erstes Viertel handelt. Wird aber gleich das erste *F* ebenso mit *sf* gespielt, wie die nachfolgenden, so stellt sich die Empfindung des ersten Viertels naturgemäß zu früh und damit ein Irrtum des rhythmischen Gefühls ein.

Seite 34, Takt 3. Das obstinate Zusammentreffen des Grundtons in den Holzbläsern (drittes Viertel) mit der Dominante in Hörnern und Trompeten kann nicht scharf genug hervorgehoben werden. Merkwürdigerweise habe ich schon die Ansicht aussprechen hören, daß es sich hier um einen Schreibfehler handle.

Seite 37. Die metronomische Bezeichnung $\mathbb{o} = 84$ ergibt ein unmöglich rasches Tempo. Ich nahm etwa $\mathbb{o} = 132$ an.

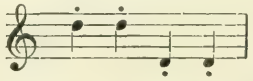
Seite 38, Takt 7. Um dieses phantastische, teils humoristische, teils unheimliche *Cis* mit der nötigen Kraft bringen zu können, ist es notwendig, vom *ppp* ab eine ganz geringe Verlangsamung des Tempo eintreten zu lassen. Violinen und Bratschen müssen nach dem *C*, zweites Viertel Zeit haben, den Bogen zu heben und mit aller Wucht die Saiten für das *Cis* anstreichen zu können. Dieses *Cis* wird dann ein klein wenig über die Zeit (quasi tenuto) ausgehalten, und auf der zweiten Hälfte des folgenden Takts setzt das Haupttempo wieder ein. Wie in allen ähnlichen Fällen handelt es sich hier nicht um eine eingreifende Veränderung des Hauptzeitmaßes, sondern um eine geringfügige Modifikation, die eben nur dann ausdrucksvoll wirkt, wenn sie geringfügig ist.

Seite 38, die beiden letzten Takte. Das



wie es mitunter geschieht, eine Oktave höher zu spielen, klingt gewöhnlich und ist daher zu unterlassen. Dasselbe gilt von der analogen Stelle auf Seite 48.

Seite 40. Hier in den Blechinstrumenten die tieferen *D* spielen zu lassen, ergäbe, was das zweite Horn betrifft, von Takt 5—10 falsche Bässe. Die Vergleichung mit derselben Akkordfolge in den Streichern lehrt, daß die Unterstimme der Harmonie den Fagotten anvertraut ist. Daher müssen die höheren *D* beibehalten werden. Nur im 10. Takt selbst rate ich, das zweite Horn und die zweite Trompete so



spielen zu lassen, um den unnötigen Sprung auf das tiefe *G* zu vermeiden.

Seite 40, Takt 11 und folgende. Die Manier, den Seitensatz viel langsamer zu spielen und aus dieser liebreizenden Melodie einen sentimentalen Schmachtfetzen zu machen, ist abscheulich und stilwidrig. Wird der ganze Satz nicht sinnlos überhetzt, so gilt das Haupttempo in gleicher Weise für den Haupt- wie für den Seitensatz, und es ist durchaus unnötig, diesen durch ein besonderes Tempo vom Ganzen abzusondern.

Seite 42, letzter Takt und Seite 43, Takt 1—3. Das *p* in Bratschen und Violinen nicht zu leise, damit nachher noch ein *pp* möglich ist. Siehe auch Seite 53, Takt 8—11.

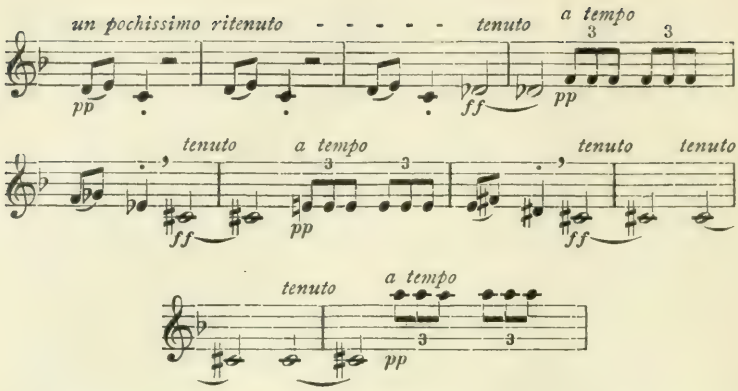
Seite 47, die beiden letzten Takte. Die vorhin gegebenen Anweisungen über den Vortrag des *Cis* und der vorhergehenden Takte gelten hier in gleicher Weise wie dort.

Seite 52, Takt 10 u. 14. Hörner und Trompeten nehmen überall die tieferen *D*.

Seite 54, Takt 4 und folgende. Hier klingt durch die heitere Musik dieser Symphonie vorübergehend ein ernster Ton. Ich konnte es daher nicht über mich bringen, das Haupttempo voll beizubehalten, sondern setzte vom *A* der zweiten Violinen ab ganz wenig gemäßigter ein und lenkte ungefähr in den ersten Takten der Seite 57 wieder in das raschere Haupttempo ein, das von der zweiten Hälfte des drittletzten Taktes dieser Seite (*D*-dur) unvermindert zu seinem Rechte kam.

Auf den Seiten 56 und 57 sollen das zweite Horn und die zweite Trompete stets die tieferen *D* und *F*, das zweite Horn im 10. Takt der Seite 56 auch das tiefere *Es* spielen. Die *B* rate ich jedoch, untransponiert zu lassen. Auf Seite 58, Takt 17 nimmt das zweite Horn das tiefere *D*.

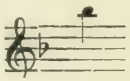
Seite 59, Takt 4—13. Während in den ersten drei Takten das bereits bei den analogen, vorangehenden Stellen angewandte mäßige Zurückhalten am Platze sein wird, wäre es unangebracht, dieses Zurückhalten auch auf die den beiden folgenden *Cis* vorangehenden kurzen Fragmente des Hauptthema auszudehnen. Diese müssen vielmehr in vollem Tempo gespielt werden, aber nichtsdestoweniger müssen die Streicher Zeit haben, den Bogen soweit zu heben, daß sie die *Cis* mit größter Kraft anstreichen können. Hier wird es also gerechtfertigt sein, vor jedem der beiden *Cis* eine kleine Pause eintreten zu lassen, die aber absolut nicht länger sein darf, als zur erwähnten Manipulation mit dem Bogen unbedingt notwendig ist. Wie ich vorhin bei Besprechung der siebenten Symphonie den einzigen Fall erwähnt habe, wo ich mir eine willkürliche Nuancierung gestattet habe, so ist diese Stelle im Finale der achten die einzige, wo ich etwas einer Luftpause ähnliches vertreten kann, ja sogar für notwendig halte. Wiederholte Übung muß es jedoch erreichen, daß die Unterbrechungen minimal sind. Der Versuch, die Freiheit, mit der ich diese Stelle vortrug, graphisch darzustellen, würde etwa so aussehen.



Seite 60, Takt 8. Dieser Einsatz in Hörnern, Trompeten und Pauken, der die unvergleichlich geniale Rückkehr zur Haupttonart einleitet, muß mit strahlender Kraft gebracht werden. Zu einer Modulation von *Fis*-moll nach *F*-dur den Leiteton der ersten Tonart, *Eis*, zu gebrauchen, indem man ihn durch enharmonische Verwechslung zum Grundton der zweiten umzaubert, ist ein in seiner Einfachheit so lapidarer Gedanke, wie ihn nur Beethoven fassen konnte. Wo bleiben alle poetischen Ausdeutungen gegenüber der Urkraft, welche die Musik hier offenbart? —

Seite 62, vorletzter Takt bis Seite 63, Takt 6. Wer könnte sich eines freudigen Aufleuchtens seiner Seele erwehren, wenn die plumpen Bässe hier das graziöse Seitenthema anstimmen? Wo findet sich in späterer Musik wieder ein Zug von so unbezwinglichem Humor? — Die Violoncelle und Kontrabässe müssen dieses köstliche Solo mit zarten aber großen Bogenstrichen spielen.

Noch ist zu erwähnen, daß die erste Flöte an den folgenden Stellen das hohe *B* statt das von Beethoven offenbar aus Vorsicht geschriebenen



nehmen kann. Seite 39, Takt 3 u. 11. (An der analogen Stelle, Seite 48, Takt 8 schreibt Beethoven sogar ausnahmsweise selbst das hohe *B*, so daß es nicht recht verständlich erscheint, warum er es später in der neunten Symphonie bei viel wichtigeren Stellen wieder so ängstlich vermieden hat.) Ferner Seite 49, Takt 5, Seite 50, Takt 3, 13, 14, 15 u. 16, Seite 60, Takt 4, 6, 8, 10 u. 11 und Seite 61, Takt 1—4. An ähnlichen Stellen jedoch das

in das höhere *C* zu vertauschen ist nicht ratsam. Eine Verdopplung der Holzbläser ist in dieser Symphonie unbedingt zu vermeiden.

Neunte Symphonie.

Mit der Besprechung der neunten Symphonie treten wir nicht nur an das größte, sondern auch an das schwierigste Orchesterwerk heran. Eine klare, korrekte und dabei doch durchgeistigte und machtvolle Aufführung dieses Tongedichts gehört zu den gewaltigsten Aufgaben der Interpretierungskunst überhaupt. Mehr als in jeder andern seiner Kompositionen hat sich Beethoven hier im Widerspruch mit den damals noch beschränkteren Mitteln des Orchesters befunden und mehr als sonst ist zu merken, daß seine Taubheit ihm das Abwägen der Klangwirkungen erschwert hat. Daß er trotz dieser Hemmungen im Adagio ein wahres Wunder der Instrumentation geschaffen hat, läßt uns immer wieder von neuem in staunender Bewunderung zu diesem einzigen Genius aufblicken.

Wagner hat zuerst die Notwendigkeit erkannt, im Sinne der Verdeutlichung, sei es durch Bezeichnung, sei es durch maßvolle Änderungen dort einzugreifen, wo ein einfach notengetreues Abspielen nur ein verwirrendes Tonbild, aber nicht

Beethovens beim Lesen seiner Partitur klar hervortretende Intention wiedergibt. In seiner Abhandlung» Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethovens« macht er einige Vorschläge, die er mit seltener Bescheidenheit »ernstlich gesinnten Musikern, wenn nicht als Aufforderung zur Nachahmung«, so doch als Anregung zu sinnvollem Nachdenken hierüber vorlegt. Ich werde diese Vorschläge Wagners, soweit ich sie annehmen kann, hier wiederholen und verweise, was ihre ausführliche Begründung betrifft, auf die genannte Schrift.

Allen einzelnen Anweisungen möchte ich vorausschicken, daß ich, abgesehen von den in großer Anzahl und vorzüglicher Qualität erforderlichen vokalen Kräften, Aufführungen der neunten Symphonie mit schwach besetztem Streichquartett für von Hause aus ungenügend halte, ferner, daß ich bei starkem Streichquartett die Verdopplung der Holzbläser für unerläßlich halte, alle meine folgenden Bemerkungen also unter diesen beiden Voraussetzungen gemacht sind. Ob bei außergewöhnlich großen Massen, etwa bei Musikfesten in sehr großen Sälen, eine sinngemäße Verdopplung auch der Hörner und Trompeten (8 Hörner, 4 Trompeten) am Platze wäre, wage ich nicht zu entscheiden, da mir mehr als eine normal große Orchesterbesetzung nie zur Verfügung gestanden hat. Konzertinstitute aber, die nur über kleine Orchester gebieten, sollten dieses Werk entweder überhaupt nicht aufführen, oder aber Kosten und Mühe nicht scheuen, für diesen Zweck die nötige Anzahl guter Musiker, natürlich auch zu einer ausgiebigen Anzahl von Proben, zu vereinigen. Es ist besser, die neunte Symphonie alle zehn Jahre einmal gut, als jedes Jahr mehrmals schlecht zu hören.

Nicht unerwähnt kann ich das sonderbare und wenig künstlerische Vorgehen Bülows lassen, dieses Werk zweimal hintereinander in ein und demselben Konzert aufzuführen. Handelt es sich hier etwa um eine theoretische Abhandlung, die man den Zuhörern behufs besseren Verständnisses mehrmals vordemonstriert, oder handelt es sich um das Durch-

leben einer alle Fasern aufrüttelnden, tief innerlichen Herzensergießung eines der größten Menschen und Meister, die je gelebt haben? — Ist es einem mit einer mitschwingenden Seele begabten Wesen nun möglich, dieses titanische Ringen aus Nacht zum Licht, aus Schmerz zur Freude, wie es sich hier kund tut, zweimal hintereinander mit voller Teilnahme durchzumachen, das endlich sieghaft durchgebrochene Sonnenlicht gewaltsam mit stürmenden Wolken wieder zu verhüllen, um sich des Sieges gleich da capo zu erfreuen? — Wenn es Bülow konnte, d. h. wenn er seiner Aufgabe so verstandesmäßig kühl gegenüberstand, Beethovens riesige Tat in ein einfaches Dirigentenproblem zu verwandeln, so hätte er doch mehr Empfindung für die Aufnahmefähigkeit der Zuhörer und auch für die Leistungsfähigkeit der Ausführenden haben müssen. Zahlreiche Zeugen dieser Doppelaufführung haben mir mit Bedauern bestätigt, daß sie das zweitemal nicht mehr so recht bei der Sache sein konnten, und auch, daß die zweite Aufführung nicht auf der Höhe der ersten stand. Gerade dieses Nachlassen ist aber das einzige, was in diesem Falle für Bülow spricht. Er vermochte es eben auch nicht, die neunte Symphonie zweimal nacheinander zu durchleben.

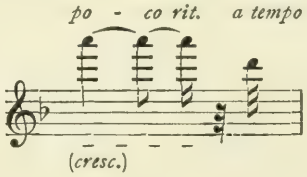
Als ich die Leitung der Berliner Symphonie-Konzerte übernahm, wo öffentliche Probe und Aufführung an einem Tage stattfinden, lehnte ich es nach einmaligem Versuche bestimmt ab, dieses Werk zweimal an einem Tage zu dirigieren, trotzdem $6\,^1/_2$ Stunden zwischen dem Ende der ersten und dem Anfang der zweiten Aufführung lagen. Es wurde daher die Einrichtung getroffen, daß für das Konzert mit der neunten Symphonie die öffentliche Generalprobe ausnahmsweise zwei Tage vor dem Konzert stattfand.

Seite 3. Die metronomische Bezeichnung $\dot{\text{♩}} = 88$ scheint mir etwas zu schnell gegriffen. Durch die Sechzehntelbewegung dieses Satzes liefe der Charakter des »un poco maestoso« Gefahr, verwischt zu werden. Das Tempo dieses so unendlich

fein gegliederten Tonstücks wird manche Modifizierung, manche Steigerung, möglicherweise vielleicht sogar bis ♩= 88, vertragen können. Das Grundtempo würde ich nicht bewegter als etwa ♩= 76 annehmen.

Gleich der erste Takt bereitet insofern Schwierigkeit, als die *D*-Hörner ihren Quinteneinsatz leicht zu stark bringen, dadurch aber die unheimlich dämmerhafte Stimmung des Anfangs zerstören. Den Hornisten ist spezielles Studium zu empfehlen, damit sie diese beiden Töne im leisesten *pp* einsetzen können.

Seite 4, vorletzter Takt. In diesem Takt wird ein mäßiges Zurückhalten des Tempo gerechtfertigt sein, um den Streichern ein präzises und deutliches Absetzen bei der Zweiunddreißigstelpause und hierauf ein höchst energisches Erfassen des grandiosen Hauptthema zu ermöglichen. Zum gleichen Zweck ließ ich auch die Bläser, deren Atem durch das Crescendo naturgemäß erschöpft wird, vor dem Einsatz des Thema einen Absatz im Wert einer Zweiunddreißigstelpause machen,



während dessen sie frisch Atem schöpfen konnten. Das zweite Viertel dieses Taktes dirigierte ich zur besseren Klarlegung meiner Absicht in zwei Achteln. Das Hauptthema setzen die Holzbläser verdoppelt ein und es bleibt die Verdopplung bis zum ersten Takt der Seite 6 bestehen.

Seite 5, Takt 2 u. 3. Vom *Es* ab bläst das zweite Horn die tiefere Oktave.

Seite 5, Takt 4—6. Die Wucht der Wiedergabe dieser Akkorde wird nicht durch Verlangsamung des Tempo, sondern durch kräftiges Aushalten der punktierten Achtelnoten erzielt.

Seite 5, Takt 7—10. Das zweite Horn und die zweite Trompete spielen die tieferen *F*.

Seite 6, Takt 7 u. 8. Als ob eine riesige gespenstische Erscheinung plötzlich wieder von der Erde verschlungen würde, so dünkt mich, sollte der merkwürdige Lauf in den ersten Violinen und Bratschen und das dimin. verstanden werden. Es ist von größter Wichtigkeit, daß unmittelbar nachher dasselbe atemlose *pp* eintritt, wie am Anfang.

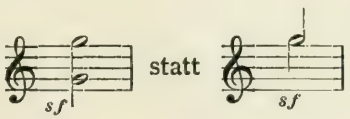
Seite 8, Takt 1. Hier gilt genau dasselbe wie vorhin Seite 4, vorletzter Takt. Auch hier setzen die Holzbläser mit dem Thema verdoppelt ein und die Verdopplung bleibt bis zum vorletzten Takt der Seite 10 bestehen.

Seite 8, Takt 1, 2 u. 5. Das zweite Horn spielt die tieferen *Es*, in Takt 2 natürlich auch das tiefere *C*.

Seite 8, Takt 4 u. 5. Das vierte Horn spielt die sechs Noten von *E* ab eine Oktave tiefer.

Seite 8, Takt 8. Die zweite Trompete nimmt das tiefere *D*.

Seite 9, Takt 3 u. 4. Das zweite Horn spielt die tieferen *F* und das tiefere *Es*. Im sechsten und siebenten Takt könnte ich eine ähnliche Tieferlegung nicht empfehlen. Beethoven hätte unbedenklich



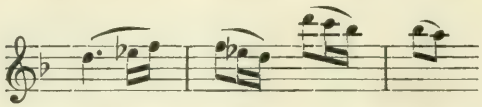
schreiben und erst vom *F* ab die höheren Noten nehmen können. Er scheint somit den schärferen Klang des unisono gewollt zu haben. Ich mache diese Bemerkung, um nochmals darauf hinzuweisen, daß auch in dieser Beziehung stets Vorsicht und scharfe Überlegung walten muß.

Seite 10, Takt 3. Das tiefe *Cis* war auf den alten Fagotten schlecht oder gar nicht vorhanden. (Siehe Berlioz, Instrumentationslehre, Ausgabe Breitkopf & Härtel, Seite 100.)

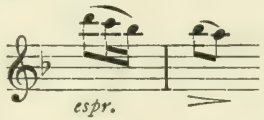
Dies erklärt den sonderbaren Sprung nach der Höhe. Natürlich ist hier das tiefere Cis zu spielen.

Seite 10, Takt 6. Das vierte (nicht aber das zweite) Horn spielt die tieferen *D*.

Seite 11, Takt 3 u. 4. Das Hinzutreten der Flöte ist hier keine einfache Verdopplung. Sowohl im Hinblick auf die vorhergehende Phrase dieses Instruments, der gegenüber diese fünf Noten gewissermaßen eine Ergänzung bilden, wie auch im Interesse der melodischen Führung, die ich so auffasse

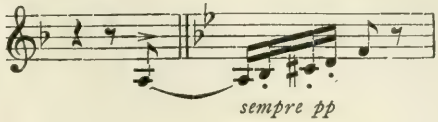


(siehe auch Seite 44 Takt 3 u. 4) ließ ich die Flöte hier in folgender Nuancierung spielen



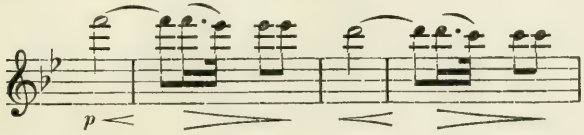
Seite 11, die vier letzten Takte. Heinrich Porges in seinem Bericht über Wagners Aufführung der neunten Symphonie in Bayreuth, hebt hier hervor, »daß jeder forcierte Akzent vermieden wurde«. Es ist zum Erzielen dieser Wirkung sehr wichtig, die Flöte und Hoboe zu ermahnen, sich in Vortrag und Tonansatz genau an Klarinette und Fagott anzuschließen, so daß man den Wechsel der Instrumente möglichst wenig merkt, wodurch diese vier Takte auch für das Ohr des Hörers eine geschlossene Melodie bilden. Die > sind nur anzudeuten. Dem ersten und zweiten Hornisten, falls es nicht vielleicht besser ist, von hier bis zum 5. Takt der Seite 12 nur den ersten allein blasen zu lassen, empfehle ich, die *Es* in möglichstem *pp* zu bringen und im < nur bis *p* zu steigern. Der synkopische Einsatz im Streichquartett, Takt 5 der Seite 11, wird einen leisen Ak-

zent auf dem *A* rechtfertigen. Ich gestattete mir daher, die betreffende Stelle so



zu bezeichnen, ein Nuance, die übrigens Beethoven an einer ähnlichen Stelle, Seite 36, letzter Takt, selbst vorgeschrieben hat. Auch die Streicher und das zweite Hornpaar mögen ganz *pp* spielen und nachher nur ein kleines Crescendo, etwa bis *p* machen.

Seite 12, die vier letzten Takte. Während ich die kleinen Figuren der Streicher sehr *pp* ausführen ließ, nahm ich für die Holzbläser folgende Bezeichnung an,



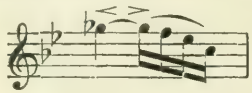
wobei ich besonders der ersten Hoboe und der zweiten Klarinette empfahl, etwas hervorzutreten.

Seite 13, die zwei letzten Takte. Damit das Crescendo der Klarinetten und der ersten Flöte, die hier die melodieführenden Stimmen sind, deutlicher hervortrete, empfiehlt Wagner, das Crescendo in den Streichern wegzustreichen und erst im ersten Takt der Seite 14, wo più crescendo verzeichnet steht, ein gemeinsames Crescendo des Quartetts eintreten zu lassen.

Seite 14, Takt 3, 4, 7 u. 8. Diese vier Takte werden von den Holzbläsern in der Verdopplung gespielt. Früher ließ ich die Trompeten hier in *B* statt in *D* spielen und auch den vierten und achten Takt mitblasen. Ich bin von dieser Retouche aus stilistischen Gründen wieder abgekommen, bemerke daher, daß, falls sie sich noch irgendwo von mir

eingezeichnet vorfinden sollte, eine derartige Ausführung nicht mit meiner Zustimmung geschieht.

Seite 14, die zwei letzten Takte. Die Streicher und die Flöten mögen hier nicht zu leise (*mp*) beginnen und im zweiten Takt durch ein >— zum folgenden *pp* hinüberleiten. Auf die Notwendigkeit einer überaus ruhigen und gleichmäßig leisen Ausführung der folgenden vierzehn Takte hat Wagner mit großem Nachdruck hingewiesen. Das mit dem letzten Takte der Seite 16 beginnende Crescendo ist durch ein je zweimaliges zartes < > auf dem *Ges* und *G* (Viertelnoten) in den melodieführenden Stimmen zu unterstützen.

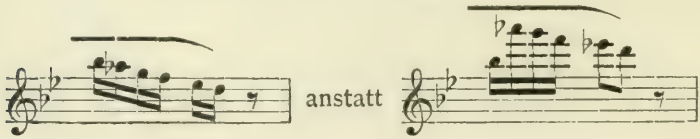


Seite 16, Takt 3. Das vierte Horn nimmt das tiefere *F*.

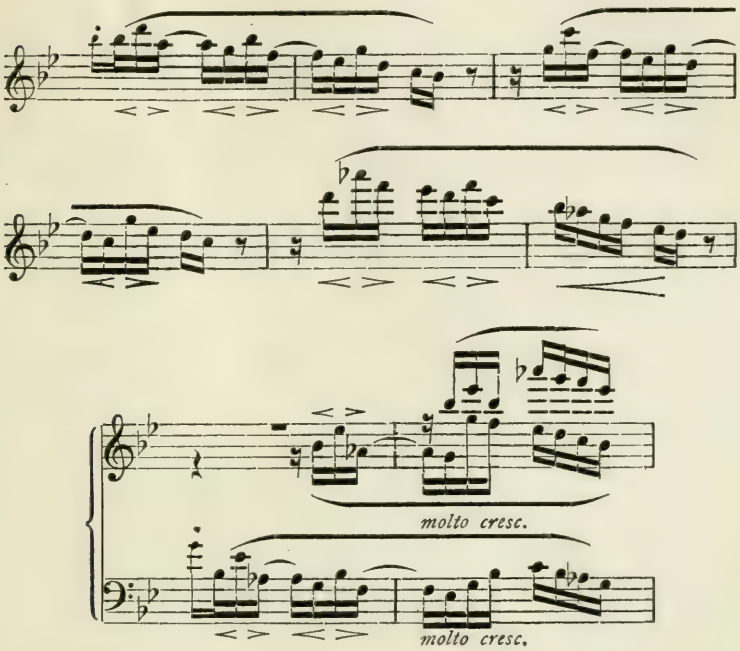
Seite 18, Takt 2 bis Seite 19, Takt 3. Vom *B* (viertes Achtel) ab mögen die beiden Flöten verdoppelt werden.

Seite 19, Takt 3 bis Seite 20, Takt 4. Zum Vortrag dieser schwierigen Stelle hat Wagner außerordentlich wertvolle Hinweise gegeben. Nur Puritanismus kann leugnen, daß seine Änderungen hier sowohl, wie an der analogen späteren Stelle ohne jede Verletzung des Stiles eine Klarheit schaffen, die durch notengetreue Wiedergabe unmöglich zu erzielen ist. Die Änderungen selbst sind an dieser ersten Stelle noch sehr mäßig. Sie beschränken sich darauf, daß die Hoboe im zweiten Takt des zitierten Beispiels

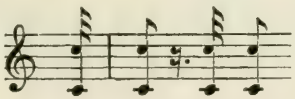
und im sechsten Takt die erste Flöte



bläst. Ebenso wichtig sind die dynamischen Nuancierungen, die auch von Wagner herrühren. Er bezeichnete die Stelle so,



was nur eine sinngemäße Ausdeutung und Fortsetzung des von Beethoven vorgeschriebenen espressivo ist. Ich füge hinzu, daß der dritte und vierte Hornist die dreimal vor dem *ff* wiederkehrende Stelle



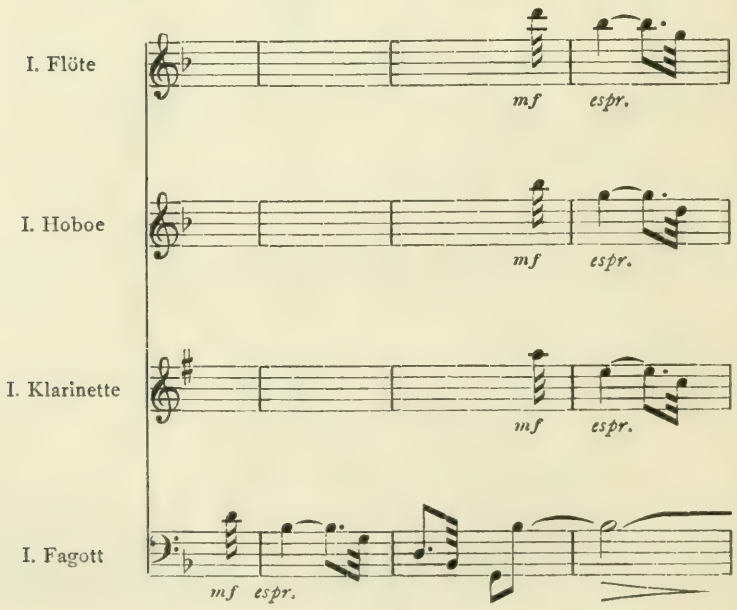
jedesmal mit *pp* bezeichnen müssen, und ferner, daß das zweite Horn vom zweiten Takt der Seite 19 bis zum letzten Takt der Seite 20 die tieferen *F* und *Es* nehmen soll.

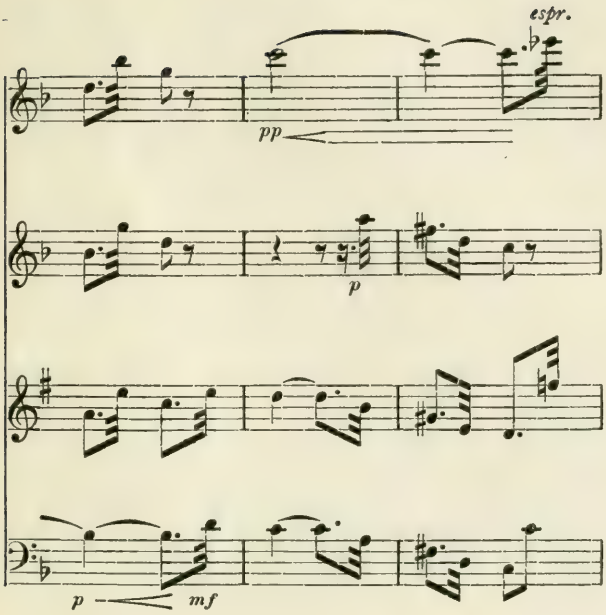
Um das auch bereits von Wagner angeregte, sehr notwendige mäßige Zurückhalten des Tempo von den Spielern mit ausdrucksvoller Präzision ausführen zu lassen, gab ich vom dritten Takt der Seite 19 ab die Achtel und kehrte erst wieder in den letzten zwei Takten der Seite 20 zu den zwei Viertelschlägen zurück.

Seite 21. Die Holzbläser setzen hier verdoppelt ein und hört die Verdopplung beim decresc. auf Seite 22 wieder auf.

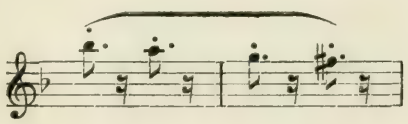
Seite 22, Takt 3 u. 9, und Seite 23, Takt 2, 6 u. 10. Diese feierlichen Töne in den Trompeten *pp* aber gut (quasi tenuto) gehalten. Auf den Pauken leise aber etwas schwere Schläge.

Seite 24, Takt 1—7. Behufs deutlichen Hervorhebens des melodisch, polyphonen Gefüges habe ich die ersten Holzbläserstimmen so bezeichnet



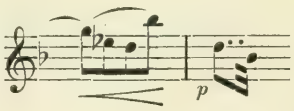


Seite 26, Takt 2 und Seite 28, Takt 4. Die »a tempo« in diesen Takten werden merkwürdigerweise sehr oft übersehen und das jeweils vorhergehende kurze »ritard.« über die diesem ritard. folgenden zwei Takte ausgedehnt. Es ist also darauf hinzuweisen, daß die Schönheit des Vortrags hier gerade darin besteht, das a tempo dort eintreten zu lassen, wo es Beethoven vorgeschrieben hat und diese Takte nicht zu versentimentalisieren. Werden die Achtel richtig punktiert ausgehalten, so ergibt sich, trotz des wieder eingetretenen Hauptzeitmaßes, eine Art von portamento, das etwa folgender Vorschrift entspräche,

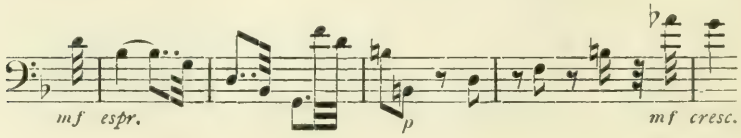


die wieder nur eine Fortsetzung der über den drei Ritardando-Noten stehenden Bezeichnung darstellt.

Seite 26, Takt 4 bis Seite 27, Takt 3. Das zweite Horn nimmt die tiefern *F* und *Es*. Die erste Hoboe bläst den dritten Takt der zitierten Stelle sehr ausdrucksvoll in folgender Nuancierung.



Für erste Klarinette und erstes Fagott möge folgende Bezeichnung gelten.

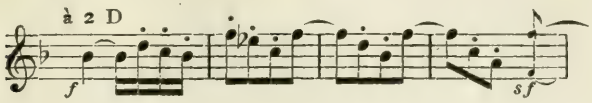


Seite 28, vorletzter Takt und folgende. Vom hohen *G* (viertes Achtel) ab setzt die erste Flöte verdoppelt ein. Hierauf folgen von *C* ab in derselben Weise die Fagotte und dann alle übrigen nach und nach hinzutretenden Holzbläser. Die Verdopplung bleibt bis Seite 33 Takt 3 bestehen. Das ganze großartige Fugato bis Seite 33, Takt 3 ist mit größter Präzision und Energie in keineswegs zu langsamem Tempo zu spielen. Versuchte man, metronomisch zu bezeichnen, so wäre ♩= 80—84 das Richtige.

Zur Verdeutlichung des polyphonen Gefüges sind ferner folgende Bemerkungen von Wichtigkeit:

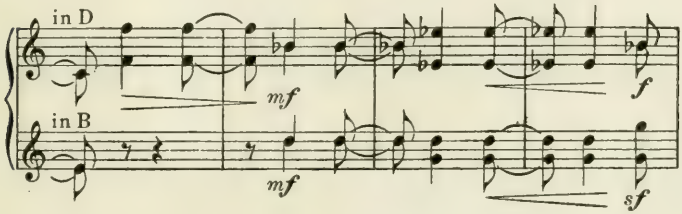
Seite 30, Takt 6 bis Seite 31, Takt 1. Nachdem ich mich in sehr zahlreichen Aufführungen überzeugt hatte, daß die zweiten Violinen auch in starker Besetzung das Thema hier nicht mit der nötigen Schärfe zur Geltung bringen können, entschloß ich mich, die Hoboen in der Verdopplung

mitgehen zu lassen, diesen also statt der Pausen folgende Stimme zu geben,



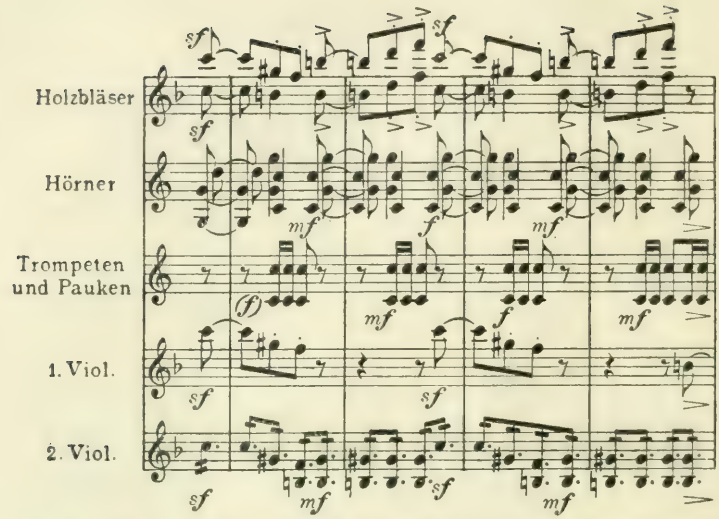
was die mir hier unerläßlich dünkende Wirkung sofort hervorbrachte.

Seite 30, Takt 2—5. Die Hörner nuancieren folgendermaßen.



Die Vertauschung der höheren *F* und *Es* durch die tieferen ist im Notenbeispiel bereits vorgenommen.

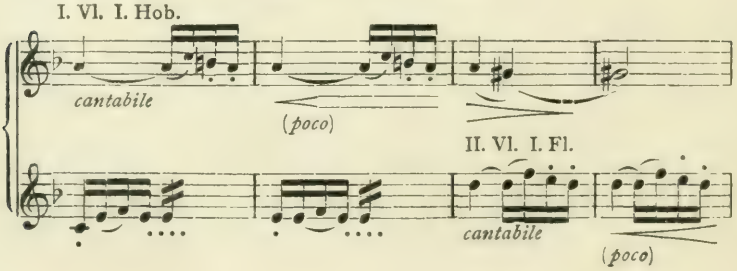
Seite 31, Takt 2 und folgende. Hörner, Trompeten und Pauken spielen hier nur *mf*. Die *sf* sind dementsprechend auch etwas weniger scharf auszuführen. Im dritten und vierten Horn beginnt das Mezzoforte schon auf dem vorhergehenden Auftakt (Oktave *G*). Das zweite Horn nimmt durch vier Takte die tieferen *Es*. Im 2. Takt der Seite 32, wenn die Violinen ihren gewaltigen Sprung vom tiefen *D* zum hohen *E* ausführen, setzen zunächst das erste und zweite Horn auf dem vierten Achtel (Oktave *G*) *f* ein, und es folgen ebenfalls mit kräftigem *f* Trompeten, Pauken und das zweite Hornpaar. Im letzten Takt der Seite 32 und den drei ersten der Seite 33 sind, während Bratschen und Bässe im vollen *f* spielen, folgende Nuancierungen von Wichtigkeit.

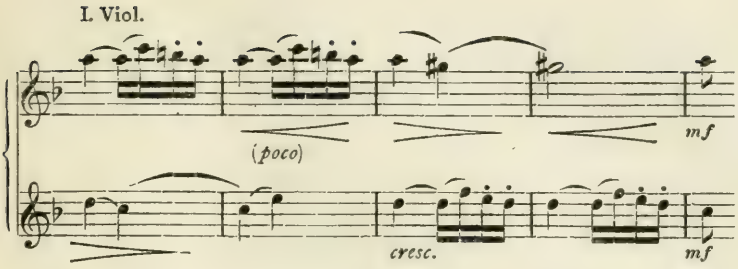


Die *sf* und > können nicht kräftig genug gespielt werden; nur dadurch kommt diese Stelle in ihrer verzweiflungsvollen Schönheit zur vollen Geltung.

Das im übernächsten Takt folgende più *p* hat im Hinblick auf das spätere *pp* wohl den Sinn des allmählichen Diminuendo, nicht der plötzlichen Abschwächung. Das *p* des zweiten Fagotts und der zweiten Flöte ist in das allgemeine dim. einzubeziehen, da kein melodischer Grund darauf hinweist, daß diese Stimmen etwa stärker hervortreten müßten wie die ersten.

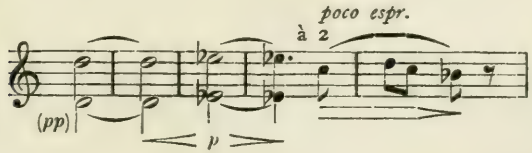
Seite 34, Takt 4 bis Seite 35, Takt 4. Folgende Nuancierung wird das cantabile verdeutlichen.





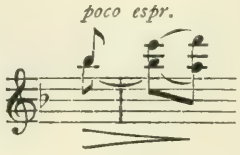
Das cresc. steigert sich dann immer weiter, bis es auf dem fünften Sechzehntel des letzten Taktes der Seite 35 den Charakter eines beinahe harten *f* gewinnt, das sich mit unheimlicher Schnelligkeit in den drei folgenden Noten bis zum *pp* des nächsten Taktes verliert. Das Aufsteigen der Bässe bis zum hohen *A* muß eine geradezu beängstigende Empfindung hervorrufen.

Seite 36, Takt 5 bis Seite 37, Takt 4. In den ersten vier Takten werden Klarinette, Hoboe und Flöte, in den folgenden vier Violoncelle und Kontrabässe mit poco espressivo zu bezeichnen sein. Die Phrase des ersten und zweiten Horns hat melodischen Wert; sie muß daher etwas hervortreten, etwa so.



Die Transponierung des *D* und *Es* im zweiten Horn wird durch die Vermeidung des bei weicher Tongebung unnatürlichen Sprunges vom tiefen *G* auf das hohe *D* zu rechtfertigen sein. Die auslautenden Achtelnoten klingen schöner unisonò.

Wie eine Antwort auf diese Achtelnoten erklingt hierauf die kleine Phrase in Flöte und Hoboe auf Seite 37, Takt 4 u. 5. Sie wäre demnach mit kleiner Umdeutung des Akzents so



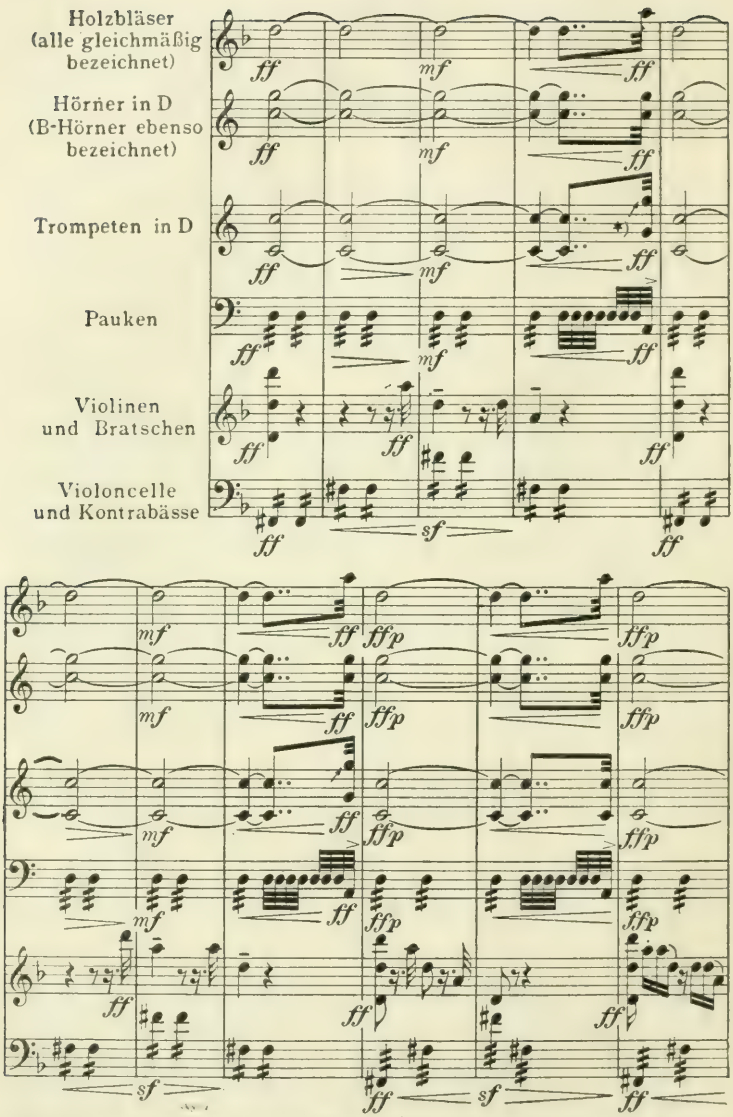
vorzutragen.

Die folgenden Sechzehntelfiguren in den Holzbläsern beginnen *p*, ebenso wie die Streicher im gleichen Takt, machen das Crescendo mit den Streichern und nehmen mit diesen ab. Mit dem 1. Takt der Seite 38 beginnt das ganze Orchester mit einem durch das vorhergehende kurze dim. eingeleiteten *pp*. In zarter Weise hervortreten müssen in Takt 1 u. 2 die zweiten Violinen, in Takt 3 u. 4 die ersten Violinen, in Takt 5 u. 6 Flöte und Fagott, und in Takt 7 u. 8 Hoboe und Klarinette. Die ersten drei der bezeichneten Gruppen treten nach Beendigung ihrer melodischen Phrase sofort wieder in das die ganze Stelle beherrschende *pp* zurück; erstes und zweites Horn treten noch ganz *pp* hinzu. Die zweite Trompete nimmt überall die tieferen *B* und *D*.

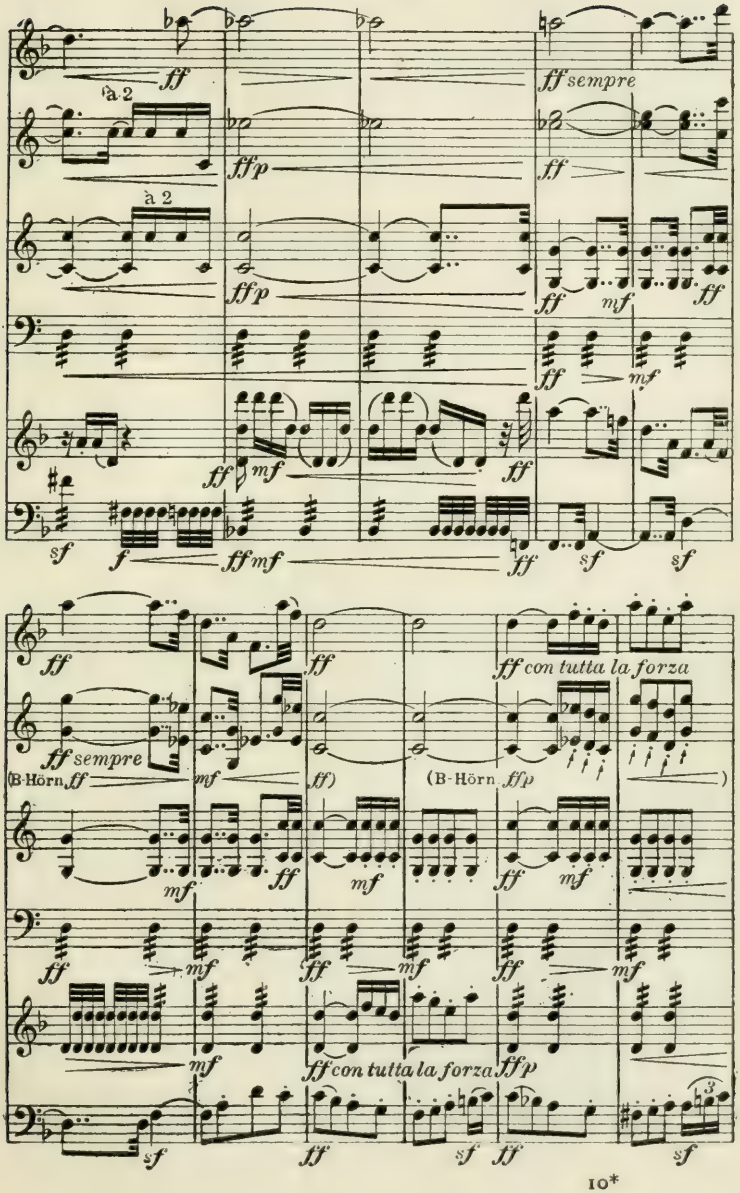
Mit dem 1. Takt der Seite 39 beginnt ein kurzes aber gewaltiges Crescendo, das keineswegs durch ein Ritenuto den Beigeschmack des falschen Pathos bekommen darf. Im 4. Takt dieser Seite auf dem fünften Sechzehntel treten die verdoppelnden Holzbläser hinzu. Die Tonstärke des Orchesters muß im 6. Takt noch gewaltig anwachsen können, um sich auf dem 7. Takt in einem vernichtenden *ff* zu entladen.

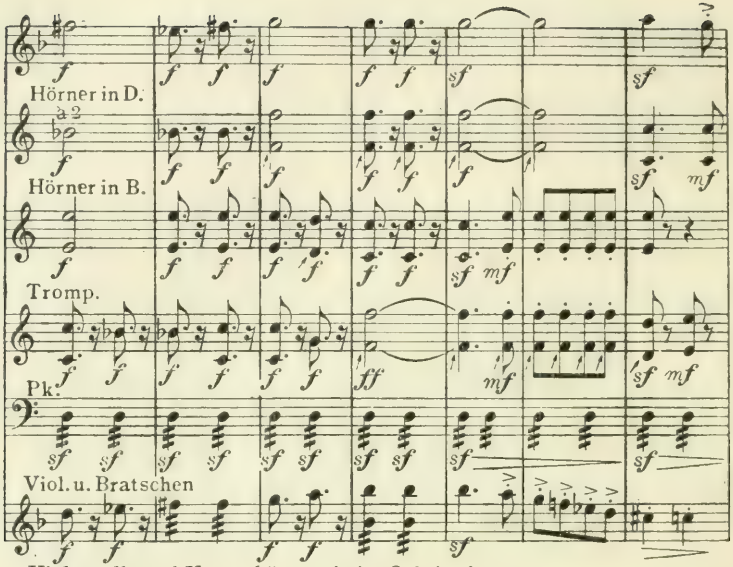
Seite 39, Takt 7 bis Seite 43 letzter Takt. Diese ungeheure Stelle bietet für die Aufführung ein schwieriges Problem. Alle Vorschriften deuten darauf hin, daß Beethoven ein fort-

währendes Fortissimo von äußerster Kraft gewollt hat. Läßt man aber diese Stelle so spielen, so hört man eigentlich deutlich nur den Paukenwirbel, vorausgesetzt, daß ein Pauker von so vorzüglicher Qualität zur Verfügung steht, daß er imstande ist, 36 Takte ohne jede Abschwächung mit größter Kraft zu wirbeln. Läßt aber seine Kraft nach, so ist die auf diese Weise wenigstens dynamisch große Wirkung dieser Stelle bereits gefährdet, umsomehr, als dann mehrere andere Spieler instinktiv mit dem Pauker nachlassen, andere wieder, eingedenk der Vorschriften des Komponisten und der Ermahnungen des Dirigenten, die Töne in unschöner Weise forcieren, so daß die letzten zehn bis fünfzehn Takte in einem schwächlichen Mezzoforte, untermischt mit einigen quicksenden Aufschreien, verlaufen. Das ist aber wohl das Gegenteil von dem, was Beethoven beabsichtigt hatte. Nach verschiedenen Versuchen, den katastrophalen Inhalt dieser Stelle zur Geltung zu bringen, entschloß ich mich endlich, von dem mir stets maßgebenden Grundsatz ausgehend, daß Deutlichkeit die oberste Hauptsache ist, zu einer radikalen Bezeichnung, die denn auch die Wirkung hatte, daß alle Einzelheiten verständlich wurden, ohne daß der Gesamtcharakter verloren ging, und ohne daß instrumentale Eingriffe, außer einigen Oktaventranspositionen, nötig waren. Ich glaube kaum, daß sich, eben der großen nunmehr erreichten Deutlichkeit wegen, die Hörer darüber klar werden können, daß ganze Gruppen, oft *mf*, ja *p* spielen. Ich glaube sogar, daß, hörte man beide Ausführungen, die buchstabengetreue und meine, unmittelbar hintereinander, man bei dieser eine größere Kraftentwicklung der Spieler vermuten würde, als bei jener. Jedenfalls lade ich die Herren Dirigenten ein, einmal zu versuchen, die Stelle in der nachstehenden Weise zu spielen und dann nicht nur vom Pult aus zu urteilen, was der Nähe wegen oft trügerisch ist, sondern den Eindruck von unbefangenen Musikern im Publikum prüfen zu lassen.

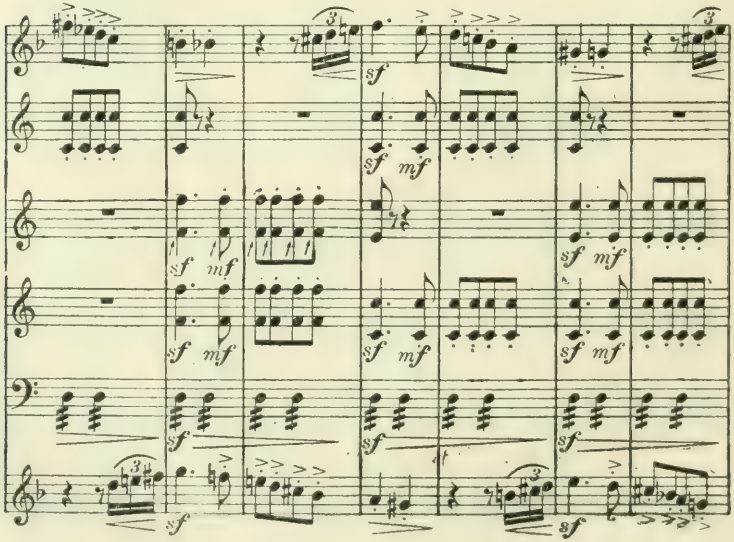


*) Die mit einem / bezeichneten Noten sind gegen das Original abgeändert.

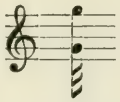

à 2
à 2
ff sempre
ff sempre
(B-Hörn ff
(B-Hörn ffp
ff con tutta la forza
ff con tutta la forza



Violoncelle und Kontrabässe wie im Original.



Eine Frage möchte ich noch der Prüfung unterbreiten; sie betrifft den letzten Takt der Seite 40. Sollte hier nicht ein Schreibfehler Beethovens vorliegen und das letzte Zweiunddreißigstel ebenfalls *G* heißen müssen wie bei den vorhergehenden ähnlichen Stellen, und nicht *C*? Zweifellos ist doch der thematische Schritt *A D* hier ebenso wichtig wie vorher. Er wird auch tatsächlich von den Flöten und der Pauke ausgeführt, ist aber nahezu unhörbar, wenn die Trompeten abweichend von ihrer bisherigen Führung auf dem *C* (Klang *D*) verbleiben. Ich hege hier kein Bedenken, dieses Zweiunddreißigstel in

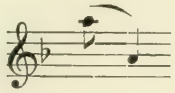


zu korrigieren.

Die nächsten zwei Takte (Anfang der Seite 44) bringen endlich das erlösende allgemeine Diminuendo und damit wohl auch noch ein mäßiges Zurückhalten des bereits wuchtigen Haupttempo. Während der Takte 2—8 der Seite 44 tritt ein vorübergehendes Gefühl des Friedens ein. Ich möchte sie mit Tranquillo überschreiben und rate, sie mit sehr ruhigem, ich möchte sagen, lächelndem Ausdruck vorzutragen, ohne ihnen irgendwie durch Crescendi oder ähnliche Nuancen den Beigeschmack des Sentimentalen zu geben.

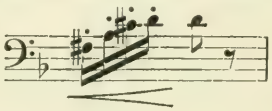
Seite 44, letzter Takt bis Seite 48, Takt 8. Mit Beginn dieser Partie wird dem Dirigenten Gelegenheit gegeben sein, das Zeitmaß allmählich zu beleben, so daß ungefähr beim sechsten Takt der Seite 46 das Haupttempo wieder erreicht wird. Der Vortrag der Holzbläser gestaltet sich hier (Seite 44 und 45) durch die einheitliche Übertragung der Melodie an Hoboe und Fagott leichter wie bei der analogen Stelle auf Seite 11 (die vier letzten Takte). Die Flöte muß zur Erreichung des tonischen Anschlusses ihre kleine Phrase etwas hervortretender spielen wie die schon durch ihren klanglichen

Charakter schärfer hervortretende Hoboe. Für diese halte ich es richtig, die beiden *A* zart aneinander zu binden.

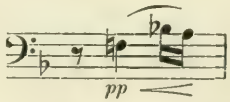


Das Streichquartett bezeichnete ich wie bei der ersten Stelle so:

Das Crescendo im 4. und 5. Takt der Seite 45 faßte ich in ziemlich lebhaftem Sinne auf, erlaubte mir auch, das



in den Bässen etwas gesteigert und den entsprechenden Akkord in den zweiten Violinen (*Fis A*) *mf* spielen zu lassen. (Trompeten und Pauken bleiben *p*.) Beim so wundervoll schmerzlichen Eintritt des *D*moll aber, Seite 45, Takt 6, ließ ich überall *pp* beginnen und steigerte das folgende Crescendo nur bis *p*, um es nachher, 2. Takt der Seite 46 im Quartett, wieder zum *pp* zurückgehen zu lassen. Wichtig war mir ferner eine merkliche Abschwächung der mit diesem Takt *pp* zu bezeichnenden Trompeten und Pauken sowie eine Umdeutung des bei den kleinen Phrasen der Holzbläser vorgeschriebenen espress. in



Für die Takte 2—5 der Seite 46 gelten mit entsprechenden Modifikationen dieselben Nuancierungen, wie in den vier letzten Takten der Seite 12.

Seite 47, Takt 2 und 3. Hier empfiehlt Wagner die Streichung des Crescendo (im Streichquartett, im ersten Hornpaar und in den Trompeten und Pauken), wodurch die Fortführung des Thema in den Klarinetten (Takt 3) deutlich hervortritt. Diese leiten nun während der zwei nächsten Takte mit den übrigen Blasinstrumenten, unterstützt durch die Streicher, wo das Crescendo bei den aufsteigenden Figuren eintritt, in energischer Weise zum Forte über. Im 4. und 6. Takt dieser Seite nehmen zweites und viertes Horn die tieferen *F*.

Seite 48, Takt 1, 2, 5 und 6. In diesen Takten werden die Holzbläser wie bei der analogen Stelle, Seite 14 verdoppelt.

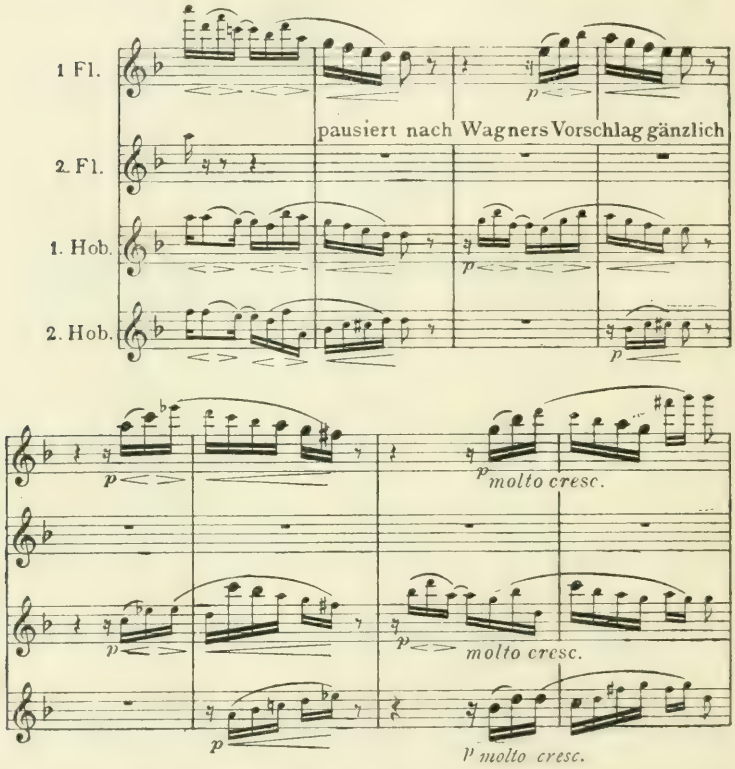
Seite 48, Takt 7 und 8. Wie bei der analogen Stelle (die zwei letzten Takte der Seite 14) die Streicher, so beginnen hier die Bläser nicht zu leise und leiten im zweiten Takt durch ein Diminuendo zum folgenden Pianissimo über. Das *C* in den Trompeten ist mit *pp* zu bezeichnen.

Seite 51, Takt 4. Bei der vorhergehenden analogen Stelle (Seite 17, Takt 5) wechselt das Moll in Dur. Hier aber bleibt das Moll bestehen. Zur deutlichen Hervorhebung dieser ergreifenden Modifikation versah ich das erste, für diese Wendung charakteristische *B* in den Violinen und den Klarinetten (*C*) sowie das *F* in den Bratschen und das *Es* (*F*) im ersten Horn mit *sf*.

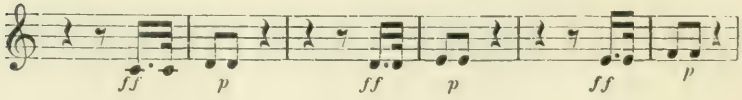
Seite 52, Takt 1 bis Seite 53, Takt 2. Analog der Flöten-Verdopplung auf Seite 18 und 19 können hier die Hoboen ihre charakteristischen Sprünge vom vierten Achtel des ersten Taktes ab verdoppelt ausführen, welche Verdopplung natürlich beim Eintritt des Piano, Seite 53, Takt 3 sofort aufzuhören hat.

Seite 53, Takt 3 bis Seite 54, Takt 4. In diesen Takten gilt alles in Beziehung auf die analoge Stelle, Seite 19, Takt 3 bis Seite 20, Takt 4 Gesagte. Die für die Klarheit geradezu unerläßlichen instrumentalen Änderungen Wagners gebe ich im nachfolgenden Beispiel, wobei die von Wagner veränderten

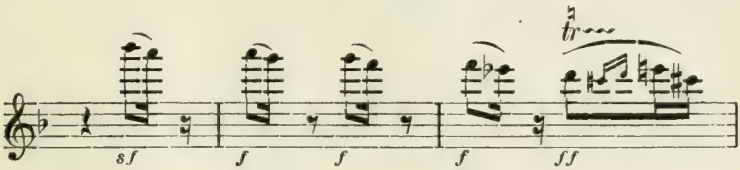
oder hinzugefügten Noten durch großen Druck hervorgehoben, sowie die nicht von Beethoven herrührenden Vortragszeichen vermerkt sind.



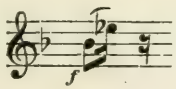
Klarinetten und Fagotte werden im gleichen Sinne wie die Flöten und Hoboen mit < > und < bezeichnet. Das *pp* im dritten und vierten Horn wird in derselben Weise wie bei der analogen vorhergehenden Stelle eingefügt. Das zweite Horn bläst überall die tieferen Noten, also so:



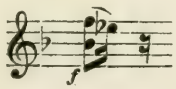
Seite 54, Takt 5. Die Holzbläser setzen, dem gegen die frühere analoge Stelle gesteigerten Ausdruck entsprechend, schon hier verdoppelt ein. Beethoven schrieb die Violinen im Orchester bekanntlich nie über das hohe *A* hinaus. Der Sinn der im nächsten Takte so überaus charakteristisch mit schmerzlicher Schärfe einsetzenden Geigenstelle ist aber offenbar folgender



Ich nahm daher keinen Anstand, die ersten Violinen so spielen zu lassen und demgemäß auch die zweiten Violinen zunächst eine Oktave höher zu legen, das

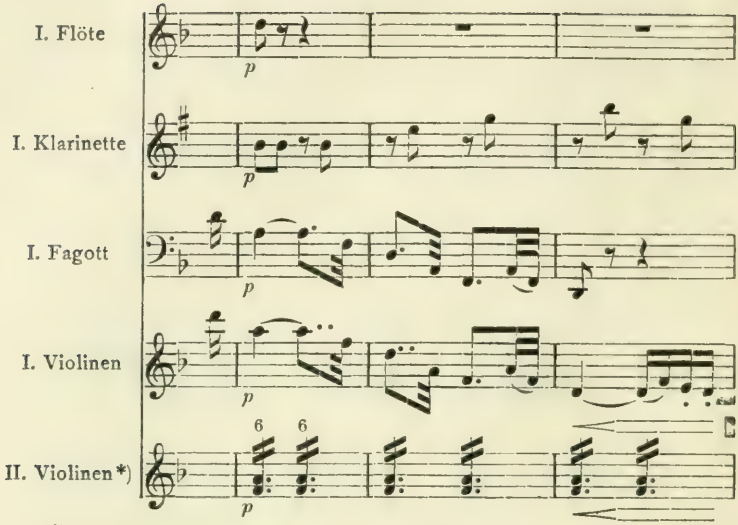


im ersten Takt der Seite 55 aber in

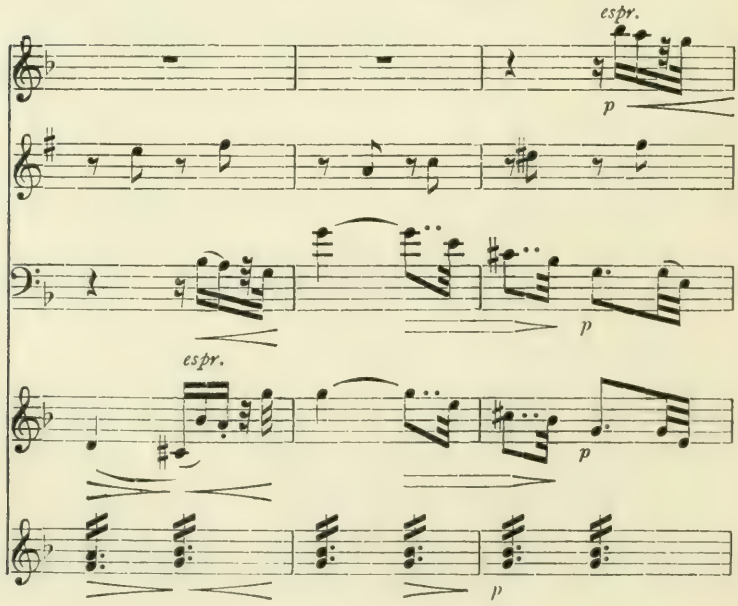


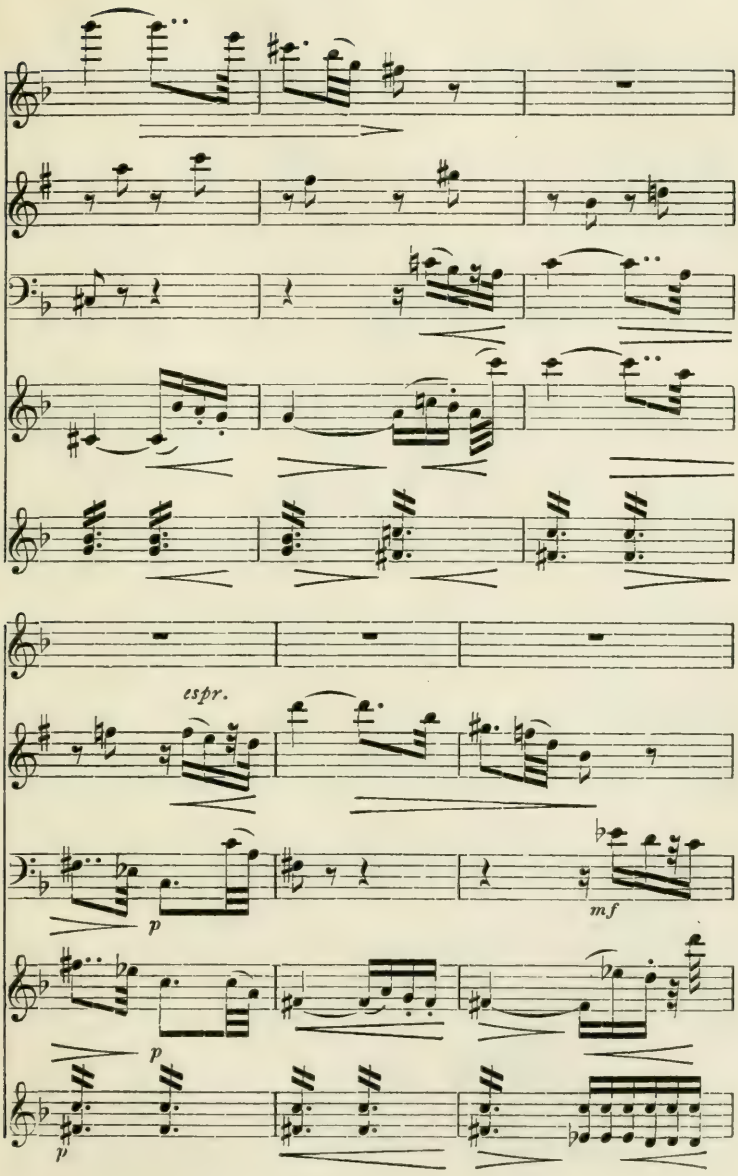
zu verwandeln.

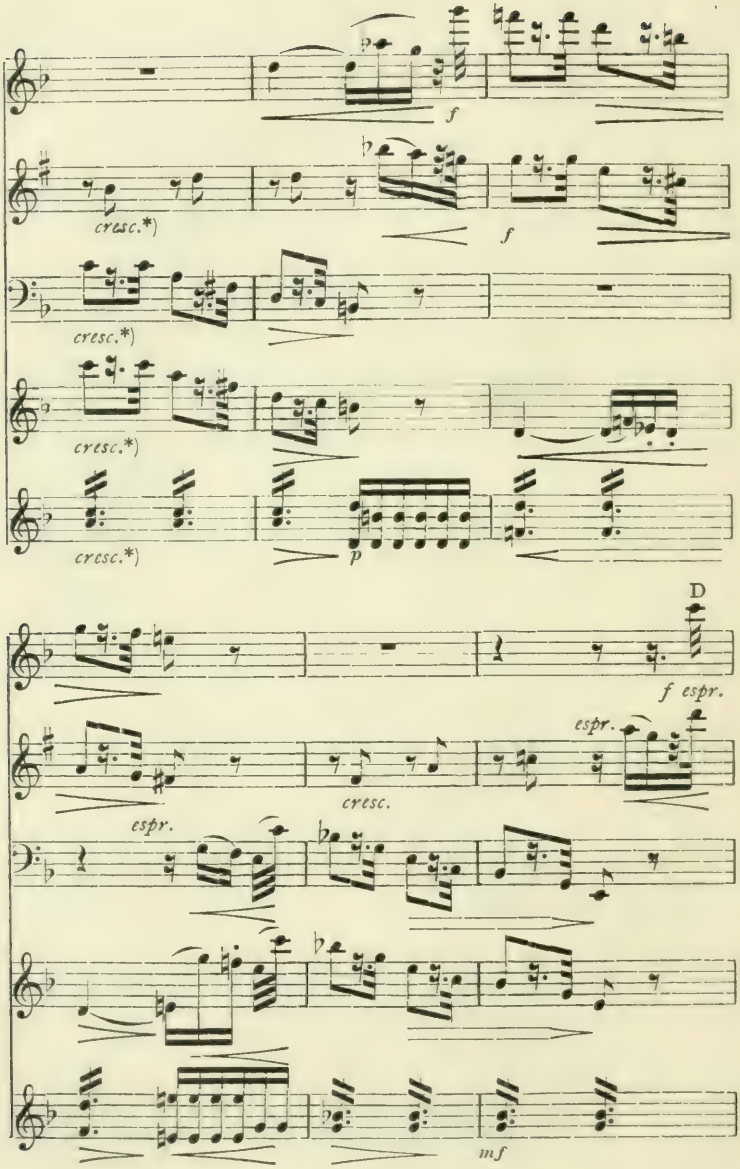
Seite 56, Takt 2 und folgende. Die Verdopplung der Holzbläser hört hier auf. Der Vortrag der folgenden herrlichen Stelle, bei der die Gefahr besteht, daß die wichtigsten Stimmen der Holzbläser durch die Streicher erdrückt werden, erheischt eine sorgfältige Bezeichnung, die ich im Nachfolgenden angebe. Wo die Verdopplung der melodieführenden Stimmen am besten eintritt, ist ein D verzeichnet.

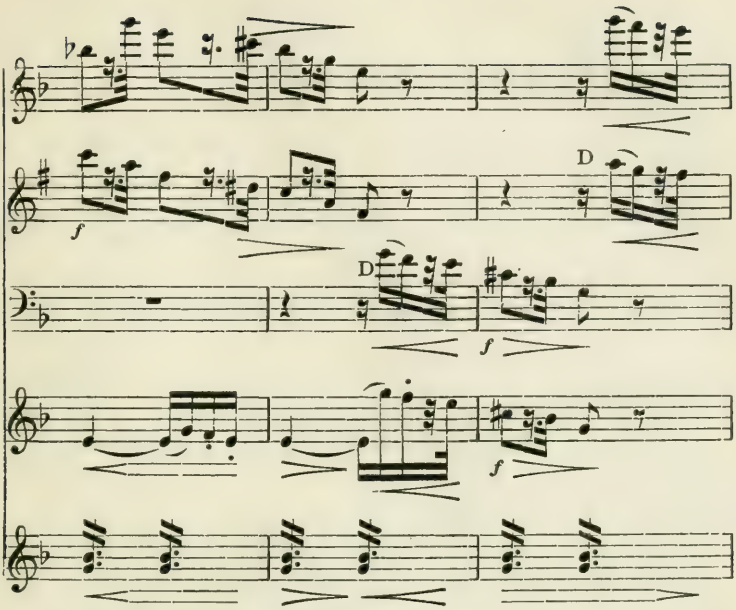


*) Die Bratschen sind ebenso zu bezeichnen.




espr.
p
mf
p
p


f
cresc.*)
f
cresc.*)
cresc.*)
cresc.*)
p
D
f espr.
espr.
espr.
cresc.
mf



*) Von hier ab, wo das allgemeine Crescendo beginnt, werden auch die eingezeichneten < > immer intensiver ausgeführt.

Vom 6. Takt der Seite 58 ab wächst das ganze Orchester in gewaltiger Steigerung bis zum *ff* an, wo auch die übrigen Holzbläser, die zweite Klarinette natürlich schon bei den drei vorhergehenden Noten, verdoppelt einsetzen. Im ersten Takt der Seite 59 nimmt die (verdoppelte) erste Flöte das *B* und *A* in der höheren Oktave.

Im letzten Takt der Seite 59 hört die Verdopplung der Holzbläser auf. Im Anschluß an seine frühern erwähnten Ausführungen sagt hier Wagner: »Aus denselben Gründen des dynamischen Mißverhältnisses der Instrumentalkomplexe müssen dann bei der, mit dem letzten Takte der Seite 59 eintretenden, abermaligen Wiederkehr der ähnlichen Stelle die ersten zwei Takte durchaus piano, die beiden folgenden von den Bläsern mit starkem, von den Streichinstrumenten

aber mit schwächerem Crescendo, und von diesen dann erst die zwei letzten Takte vor dem Forte mit drängendem Anwachsen der Stärke gespielt werden.«

Seite 60, Takt 6. u. 7. Das zweite Horn spielt die tieferen *F*.

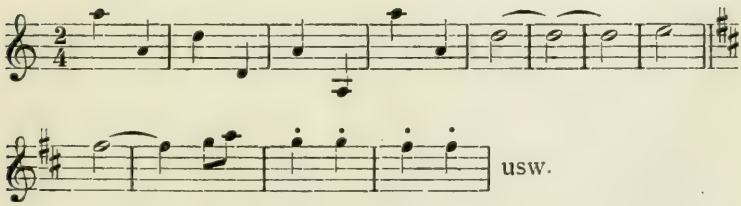
Seite 61, Takt 4 bis Seite 62, Takt 2. Bedingt ein idealer Vortrag dieses Horn-Solo ein gegen die vorhergehenden Takte etwas gemäßigtes Tempo, so hat dieses dann auch bestehen zu bleiben, wenn die Streicher, nunmehr in Moll, das Thema übernehmen (Seite 62, Takt 3), und ist das diesem Eintritt folgende Crescendo wohl in gewaltiger dynamischer Steigerung, aber ohne Beschleunigung auszuführen. Ich habe es nicht als störend empfunden, wenn die Figuren der Holzbläser beim *ff* durch die Streicher verschlungen und erst beim Diminuendo wieder hörbar wurden; im Gegenteil übte gerade dieses Wiederhervortreten auf mich stets einen eigentümlichen Zauber aus.

Seite 61, Takt 3. Die zweite Trompete nimmt die tieferen *D*.

Seite 63, Takt 3 u. 4. Das zweite Horn nimmt die tieferen *F* und *D*.

Seite 65, letzter Takt und Seite 66, Takt 4. Daß sich die Ritardandi wieder wie vorher nur auf diesen halben Takt beziehen, versteht sich wohl von selbst. Mit dem zweiten a tempo setzt das mäßige Hauptzeitmaß des Anfangs (etwa ♩ = 76) ein und bleibt bis zum Schluß des Satzes ohne Verrückung bestehen. Die verdoppelnden Holzbläser treten am besten beim più *f* auf Seite 68 dazu. In Takt 2 und 3 der Seite 69 spielt das zweite Horn die tiefere Oktave. Ein quasi ritenuto pomposo in den Schlußtakten hielte ich für verfehlt. Kurz, entschlossen, energisch, so spricht der große Mensch sein letztes Wort: Lieber brechen als biegen.

Seite 71. Die metronomische Bezeichnung 𝅗𝅥. = 116 ist äußerst rasch. Sie läßt aber immerhin die Möglichkeit der Ausführung zu. Ganz undenkbar aber ist es, das Trio (Seite 102) in einem Tempo von 𝅗𝅥 = 116 zu spielen, wie ein einfacher Versuch mit dem Motronom beweist. Hier muß ein Irrtum oder ein Druckfehler vorliegen. 𝅗𝅥 = 116 wäre eher erklärlich, scheint mir aber an sich und im Verhältnis zum Anfang ebenfalls nicht richtig. Beethoven drückt durch seine Vorschriften »Molto vivace« — »stringendo il tempo« — »Presto« eine Steigerung des Zeitmaßes aus. Ich halte daher die früher übliche Manier, das Trio im gemächlichen Tempo zu spielen, für grundfalsch. Es ist wohl nicht überall so gemächlich gespielt worden wie im Berliner Opernhause, wo ich, als ich die Konzerte übernahm, das »Presto« ausgestrichen und dafür »Adagio« gesetzt fand, aber selbst Bülow nahm es noch reichlich langsam und von Wagner berichtet Porges, daß dieser das Presto ganz streng nur auf die zwei ersten Takte, die Oktavenschritte, bezogen, dann aber ein »behäbig-behagliches« Tempo befohlen habe. Auch dafür liegt aber kein Grund vor. In Beethovens Manuskript findet sich die ursprüngliche Schreibweise



dahin abgeändert, daß von seiner eigenen Hand je zwei Takte mit einer Klammer zusammengefaßt sind und die Weisung erteilt ist, »ganze Takte« daraus zu machen. Außerdem findet man, außer dem Presto, deutlich mit Bleistift geschrieben noch das Wort »Prestissimo«. Er hatte also unzweifelhaft ein sehr rasches Tempo beabsichtigt, sicher aber keines,

wie es das Metronom 𝅗𝅥 = 116 ausdrückt, das die Grenzen jeder Möglichkeit übersteigt.

Wenn ich hier neuerdings versuche, mein instinktives musikalisches Gefühl, mit dem ich das Tempo-Verhältnis des Trio zum Hauptteil stets erfaßt habe, mit Worten und Zahlen festzustellen, womit ich einen früheren Versuch in der Allgemeinen Musikzeitung vom Jahre 1901 berichtigend korrigiere, so komme ich zu folgendem Ergebnis.

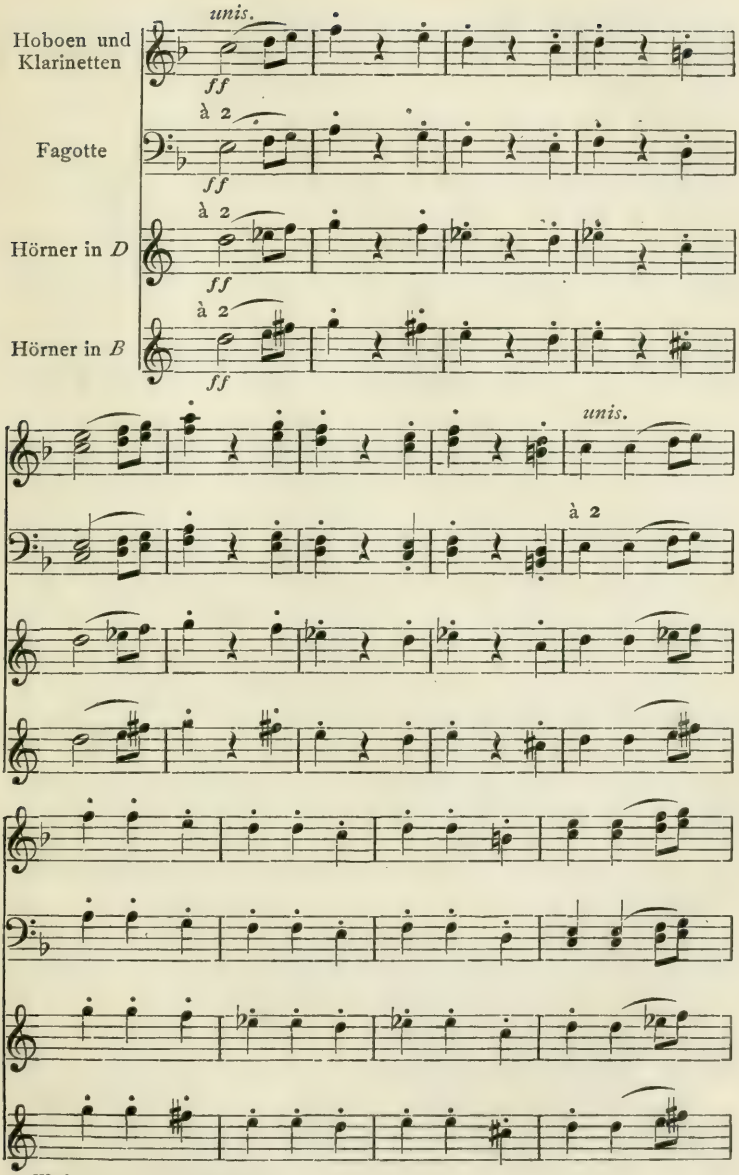
Ich begann das Scherzo etwa 𝅗𝅥. = 108—112. Nach dem Stringendo nahm ich das Presto derart, daß ein halber Takt dieses Presto einem ganzen des durch das Stringendo bereits beschleunigten Dreiviertel-Takts entsprach. Die ersten zwei Takte des Presto dirigierte ich der Präzision wegen in zwei Schlägen, von denen also jeder dem unmittelbar vorhergehenden Dreiviertel-Takt gleichwertig war (etwa 𝅗𝅥. = 138). Hierauf ging ich dazu über, jeden Takt nur durch einen Schlag zu markieren, was sich metrononisch durch 𝅗𝅥 = 80 ausdrücken läßt. Ein Viertel dieses Presto entsprach aber nun ungefähr an Wert einem Viertel des Dreiviertel-Takts, sowie es am Anfange des Satzes genommen worden war.

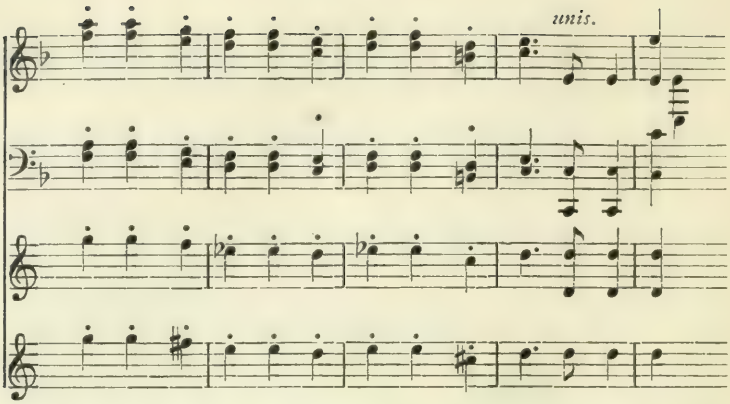
Ich habe diese mir für das Erfassen des ganzen Satzes so wichtig dünkende Frage zuerst besprochen, bevor ich zur Erläuterung einiger Einzelheiten überging.

Seite 71, Takt 6. Die Holzbläser spielen diesen Takt verdoppelt, nachher natürlich einfach.

Seite 75, Takt 1. Hier setzt die Verdopplung wieder ein und hört mit dem siebenten Takt der Seite 76 auf.

Seite 77, Takt 9 bis Seite 79, Takt 1. Ich gebe hier die von Wagner vorgeschlagenen, aber, wie aus seiner und Porges' Schrift hervorgeht, praktisch noch nicht erprobten Änderungen wieder, die es ermöglichen, das Thema in den Bläsern mit dem ihm eigentümlichen Charakter herauszuhören, ohne daß das Streichquartett abgedämpft zu werden braucht, was auch Wagner bereits als ein unzulängliches Auskunftsmittel erkannt hat.


Hoboen und Klarinetten
unis.
ff
Fagotte
à 2
ff
Hörner in D
à 2
ff
Hörner in B
à 2
ff
unis.
à 2



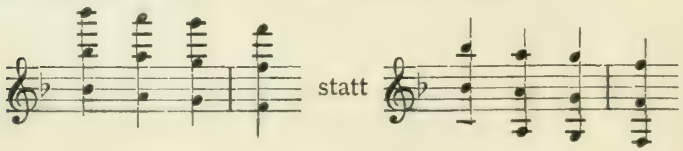
Es versteht sich von selbst, daß die Holzbläser hier verdoppelt werden. Die Verdopplung hört beim *p*, Seite 79, Takt 9 auf. Zwei Takte vorher spielt das zweite Horn die tieferen *F*.

Seite 80, Takt 5 bis Seite 81, Takt 2. Die Holzbläser spielen hier verdoppelt. Zweites und viertes Horn spielen durchweg die tieferen *D*, *F* und *G*.

Seite 81. Ich rate, den kleinen ersten Teil zu wiederholen, die Wiederholung des zweiten großen Teiles, somit auch die [1] auf Seite 100 hingegen wegzulassen. Wenn man auch den ersten Teil nur einmal spielt, so fliegen, wenigstens nach meinem Gefühl, die hier exponierten Themen zu rasch an uns vorüber und das Bild des ganzen Satzes wird unruhig.

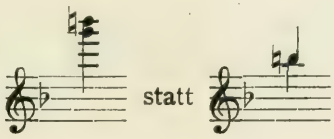
Seite 83, die fünf letzten Takte. Die Holzbläser werden verdoppelt.

Seite 91, Takt 1 bis Seite 92, letzter Takt. Die Holzbläser spielen verdoppelt. Im fünften und neunten Takt der Seite 91 spielen die Violinen und Bratschen

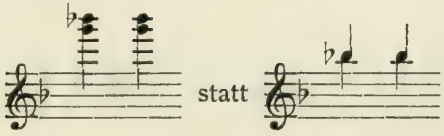


und die erste Flöte nimmt in diesen Takten sowie im zweiten Takt der Seite 92 die hohen *B*.

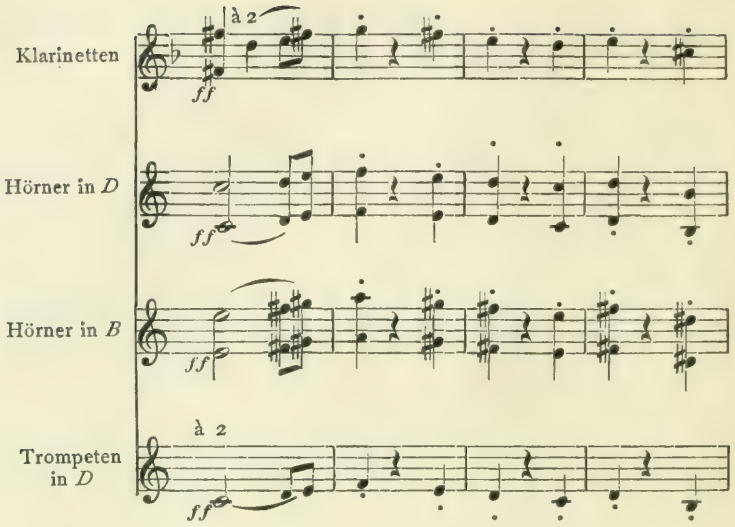
Seite 95, Takt 8 bis Seite 96, letzter Takt. Diese Stelle habe ich, Wagners Vorschläge weiter verfolgend, in ähnlicher Weise abgeändert wie die frühere in *C*dur. Im Original finden sich hier die Trompeten hinzugezogen, wie Wagner sehr richtig bemerkt »leider aber wieder in der Art, daß sie nur das Thema der Bläser verdecken«. Er sah sich bei der Aufführung denn auch genötigt, diesen Instrumenten »charakterlose Mäßigung« anzuempfehlen. Von der bereits erwähnten Ansicht ausgehend, daß, wenn man schon Abhülfe eines Übelstandes anstrebt, dies gründlich geschehen muß, entschloß ich mich, ebenfalls Wagners Anregung folgend, die Trompeten das Thema verstärken zu lassen, was nun seitens der Spieler keineswegs mit charakterloser Mäßigung, sondern mit charakteristischer Kraft geschehen möge. Die Holzbläser sind natürlich vom Eintritt des Thema bis zum *p* auf Seite 97 verdoppelt. Im ersten Takt der Seite 96 spielen die Flöten

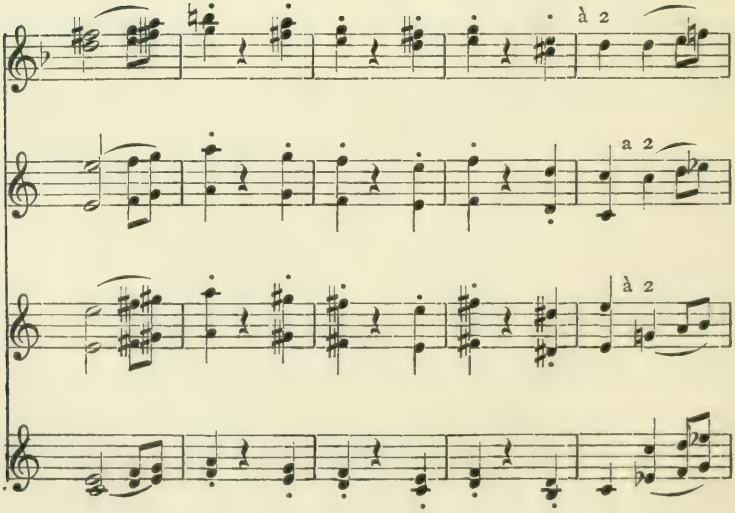


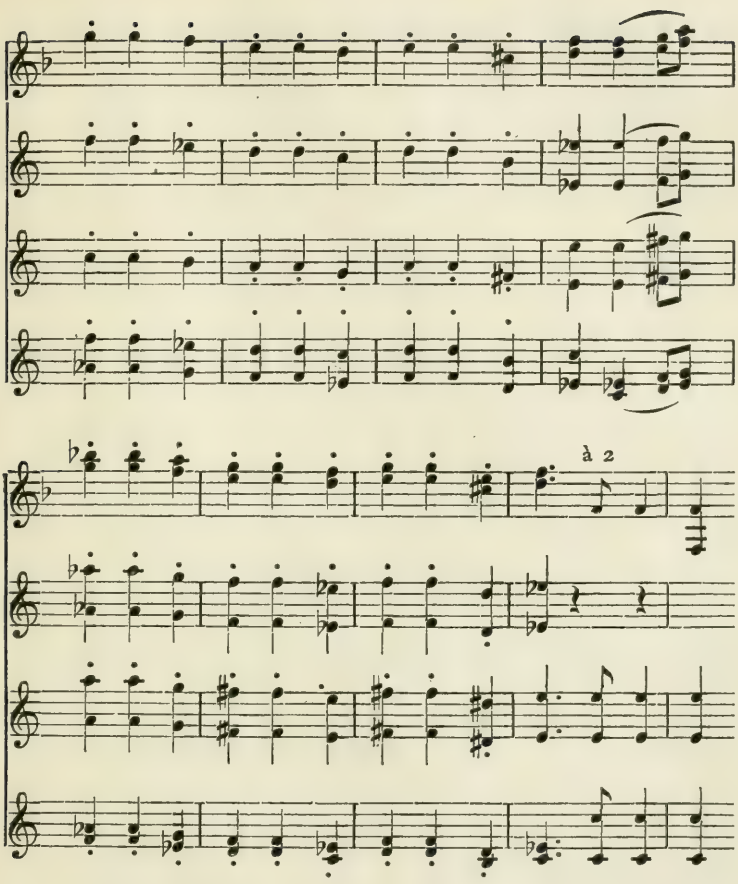
im neunten



Im zweiten Takt der Seite 97 nimmt die erste Flöte das hohe *B*. Sonst gelten für diese Stelle folgende Änderungen.


Klarinetten
à 2
ff
Hörner in D
ff
Hörner in B
ff
Trompeten in D
à 2
ff


à 2
a 2
à 2



Seite 97, Takt 10. Das zweite Horn nimmt das tiefere *F*. In den unmittelbar folgenden Stellen ist der Septimenschritt in diesem Instrument charakteristisch, daher die Transponierung besser unterbleibt.

Seite 98, Takt 5 bis Seite 99, Takt 3. Die Holzbläser spielen diese Takte verdoppelt.

Seite 101, Takt 5. Nach dem Bericht von Porges hielt Wagner diese Fermate nicht aus, sondern brach den Ton

kurz ab. Bei der Zuverlässigkeit des Berichterstatters ist an der Wahrheit der Mitteilung nicht zu zweifeln, doch vermag ich einen Grund für diese Willkürlichkeit nicht zu erkennen. Ich hielt die Fermaten aus und ging hierauf, ohne durch Abwinken eine Pause zu machen, weiter.

Seite 102. Die ersten zwei Takte des Presto werden von den Holzbläsern verdoppelt gespielt.

Seite 106, Takt 5 bis Seite 108, Takt 1. Der Vortrag des Hoboe-Solo ist keineswegs leicht. Mit rhythmischer Präzision muß sich Freiheit des Ausdrucks verbinden. Ein zu rasches Tempo wird das Gelingen gefährden, ein zu langsames aus dieser zart geschwungenen, schönen Tonlinie eine simple Etude machen. Ich habe stets zuerst beobachtet, ob der Hoboer nicht selbst Geschmack und Können genug besaß, den richtigen Ausdruck zu treffen und habe dann an dieser Stelle mehr begleitet als dirigiert. Erst wenn der Spieler sich unbehilflich anstellte, begann mein erzieherisches Amt. Vor allem ist darauf zu achten, daß der Hoboer sich den Atem gut einteilt und zum Atemholen Zeit hat. Solange sich die Bindebogen über acht Noten erstrecken, kann nach jedem geatmet werden. Vom cresc. (Seite 107, Takt 5) ab, das alle Bläser auf der zweiten Hälfte des Takts beginnen mögen, ist es wünschenswert, daß der Hoboer nicht mehr atmet bis unmittelbar vor dem *p*, Takt 10, und daß er dann auch wieder den Rest der Phrase bis zum *fp*, Seite 108, Takt 2, in einem Atem bläst. Sehr wichtig ist es, daß er sich die Ton- und Atemgebung so einrichtet, daß er die Crescendi in gleichmäßiger Steigerung bis zum letzten Ton durchführen kann, und nicht durch Versagen des Atems gezwungen ist zu eilen oder ein unzeitiges Diminuendo zu machen. Ein kurzer Augenblick der Beklemmung kann die ganze Stelle zu Fall bringen.

Bülows Korrektur, der im 9. Takt der Seite 107 das *C* des zweiten Fagotts sowie die daran gebundene halbe Note in *H* korrigierte, ist unbedingt zu verwerfen. »Chromatische

Trivialität statt diatonischer Genialität«, so oder ähnlich hätte er wahrscheinlich selbst geurteilt, wenn ein anderer diese platte Verbesserung gewagt hätte. Siehe seine Ausgabe von Beethovens Sonate Op. 106, erster Satz, die Rückkehr zum Hauptthema.

Seite 109. Von der ⌈2 ab können, auch im *p*, die Holzbläser verdoppelt spielen, und zwar bis zum sempre più *p* auf Seite 112.

Seite 112. Ich rate, schon beim sempre più *p* eine allmähliche Beruhigung eintreten zu lassen. Hier ging ich im Dirigieren auch wieder in zwei Schläge über. Die Fermate hielt ich im möglichsten *pp* ziemlich lange aus, winkte sie aber dann nicht ab, sondern ließ die Unterbrechung durch die Wiederkehr des Hauptsatzes selbst, und zwar mit wilder Kraft, urplötzlich geschehen. Nie habe ich diese Stelle gespielt, ohne daß eine Bewegung durch die Zuhörer ging, die sich mitunter sogar in einem spontanen, allerdings glücklicherweise sofort verstummenden Beifall äußerte. Winkt man die Fermate ab, so ist die Wirkung dieses Wiedereintritts bei weitem nicht so dämonisch.

Wagner nahm, nach Porges Bericht, die Wiederholung des Hauptsatzes etwas rascher wie diesen selbst. Ich machte Wagners Auffassung mit voller Uberzeugung zu der meinigen. Im übrigen wird die Wiederholung genau so eingerichtet wie der Hauptteil selbst.

Auf der Generalpause, viertletzter Takt der Seite 143, halte ich eine ganz kleine Fermate für unerläßlich. Die letzten drei Takte werden mit größter Energie (die Holzbläser verdoppelt) und so rasch gespielt, als eine klare und zugleich kräftige Ausführung möglich ist.

Seite 144. Dieser schönste und tiefste aller langsamen symphonischen Sätze ist mit Adagio molto e cantabile überschrieben. Die metronomische Bezeichnung ♩ = 60 gibt ein

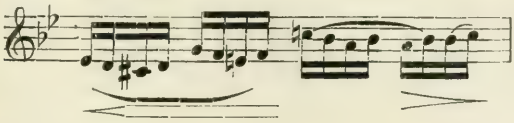
zu rasches Tempo an. Ebenso erscheint ♩ = 63 für das folgende Andante moderato zu schnell. Aber eines geht nach meiner Ansicht aus diesen Bezeichnungen hervor, nämlich, daß Beethoven beim Dreiviertel-Takt nur eine sanfte Belebung des Zeitmaßes gewollt hat. Wagner sagt einmal, er sei vielleicht der erste Dirigent gewesen, der den Anfang dieses Satzes wirklich Adagio nahm, wodurch es ihm später möglich geworden sei, den Unterschied zwischen Adagio und Andante hervorzuheben. Dieser Ausspruch war für Dirigenten der jüngeren Schule der Anlaß, das moderne Bayreuther Parsifal-Schlepp-Tempo auch auf dieses Adagio zu übertragen und den Anfang so langsam zu nehmen, daß man die Melodie überhaupt nicht mehr verstand, das Andante moderato, zur Wahrung des »Unterschieds« aber quasi Allegretto vorzutragen. Ich habe an anderer Stelle gegen derartige Übertreibungen ein deutliches Veto eingelegt, will daher hier nur mitteilen, daß ich für den Anfang ungefähr ♩ = 48—50 für die richtige Bezeichnung halte, dem als sanfte Belebung für das Andante ♩ = 54—56 entspräche.

Die Behandlung des Orchesters ist in diesem Satz so wundervoll, die Verwendung der Hörner, sonst nicht gerade Beethovens stärkste Seite, so herrlich, daß ich mich fast scheue, irgend eine Bezeichnung hinzuzufügen. Ich tue es deshalb auch nur mit der ausdrücklichen Bitte, diese Neueinzeichnungen durchweg mit größter Diskretion aufzufassen und auszuführen.

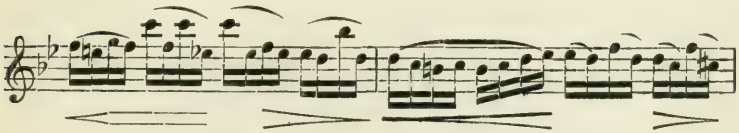
Seite 147 letzter Takt bis Seite 148 letzter Takt. Die mit himmlischer Ruhe über der Hauptmelodie schwebende Stimme der ersten Violinen muß etwas zarter ausgeführt werden wie die Melodie selbst. Die Crescendi sind also dort noch weniger hervorzuheben wie hier. Die Fermate auf dem *Es*, am Schluß der ganzen Stelle, hielt Wagner, wie Porges berichtet, gar nicht aus. Dies scheint mir zu weit gegangen, ein kleines Zurückhalten des Zeitmaßes vor der Fermate, etwa in den letzten zwei Takten, aber sehr berechtigt.

Seite 149. Die hier beginnende Variation des Hauptthema ist, wenigstens am Anfang und zum Teil auch später, in Achteln zu dirigieren. Ich möchte deshalb als metronomische Bezeichnung dafür ♪ = 84—88 vorschlagen. Im nachfolgenden gebe ich einige Vortragsbezeichnungen für die ersten Violinen, die ich meinen Spielern, wie gesagt in diskretester Ausführung, empfohlen habe.

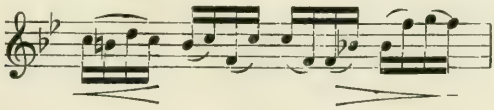
Seite 149, Takt 3



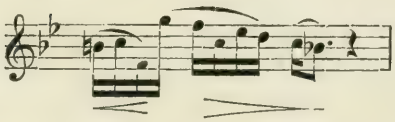
Seite 150, Takt 2 und 3



Seite 151, Takt 1

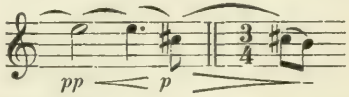


Seite 152, Takt 1



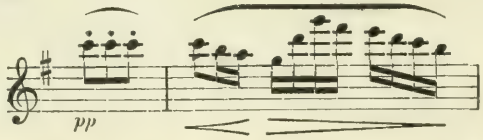
Seite 152, letzter Takt und Seite 153, erster Takt. Auch hier wird ein leichtes Zurückhalten des Tempo während dieser zwei Takte, namentlich vor dem wunderbaren Übergang nach *G* dur (letztes Viertel) berechtigt sein. Ein vor-

züglich musikalisch und künstlerisch empfindender erster Klarinettist wird den letzten Takt vor dem Dreiviertel-Takt so



nuancieren und dadurch das neue Thema einleiten können.

Seite 153, Takt 2 bis Seite 155, letzter Takt. Die Violinen und Bratschen empfehle ich, hier durchweg *pp* spielen zu lassen, die cresc. also überall wegzustreichen. Diese reinen Phrasen sind so ausdrucksvoll, daß sie durch sich selbst zur nötigen Geltung kommen, während die Crescendi, namentlich, wenn sie auch nur ein klein wenig zu stark vorgetragen werden, die Wirkung der Hauptmelodie in den Bläsern beeinträchtigen können. Im dritten und vierten Takt möge die aus guten Gründen unmelodisch geschriebene Flöte durch folgende Nuancierung

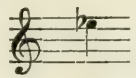


teils zurücktreten, teils ihre in die melodische Führung so schön wieder einlenkende Stimme besonders ausdrucksvoll zur Geltung bringen. Ein Ähnliches gilt von Seite 154, Takt 5 und 6, wo die vier Achtelnoten *C* und das *H* in der Flöte ebenfalls *pp* gespielt werden sollen, um von der plötzlich der ersten Hoboe allein anvertrauten Melodie nicht abzulenken.

Seite 155, Takt 4 und folgende. Das Fehlen des »molto« nach dem Wort »Adagio«, wie auch der tonisch durchsichtige Charakter dieser ganzen Stelle, der durch die Verwendung der Pizzicati, namentlich wo sie in die Triolen übergehen, einen besonders verklärten Charakter annimmt, läßt es mir gerechtfertigt erscheinen, hier das Tempo ein ganz klein wenig schneller zu nehmen, wie am Anfang des Satzes. Gleichwohl muß gegen den vorhergehenden Drei-

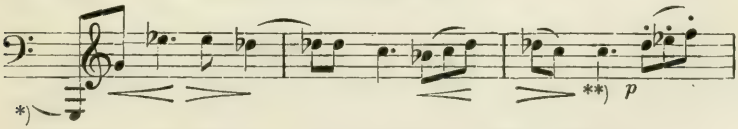
viertel-Takt eine Verlangsamung eintreten. Die Schwebungen der Empfindung sind hier so fein, daß sie mit Worten kaum auszudrücken sind.

Nachdem Beethoven für die Hörner bereits in der ganzen Symphonie den Stopfton



viel häufiger anwendet wie in seinen früheren Orchesterwerken, fällt hier die zahlreiche und ungezwungene Verwendung mehrerer Stopftöne besonders auf. Ich glaube darin die Wirkung zu erkennen, welche die geniale Behandlung der Naturhörner in Webers »Freischütz«, den Beethoven genau kannte und hochschätzte, auch auf ihn ausgeübt hat. Immerhin ist es sonderbar, daß er dieses überaus schwierige und exponierte Solo gerade dem vierten Horn anvertraut. Ich hatte allerdings einmal im Kaim-Orchester in München einen vierten Hornisten, Herrn Stange, der es ausgezeichnet blies. Dies dürfte aber eine seltene Ausnahme sein. In der Regel wird es das beste sein, vom Eintritt des 𝄞 ab die folgende Stelle dem dritten oder dem ersten Hornisten, je nach deren Qualität, anzuvertrauen.

Folgende Nuancierungen empfehle ich in zartester Ausführung zur Belebung des Vortrags.



*) Dieser Bindebogen zum vorhergehenden *G* fehlt offenbar.
**) Dieses < > machen auch die beiden Klarinetten, nicht aber die Flöte mit dem Horn.

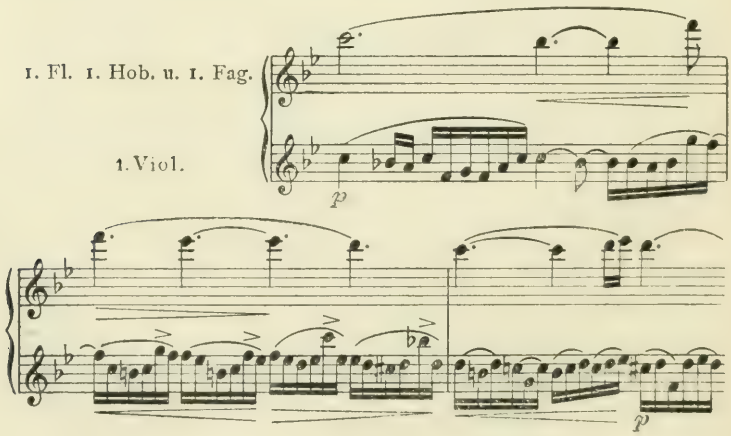
Die Kadenz, Seite 157, Takt 3 werde mit äußerster Ruhe, quasi portamento vorgetragen. Reicht der Atem des Bläsers nicht über die ganze Stelle, so atme er, möglichst unmerklich, nach dem ersten hohen *As*.

Im Takt vor dem Zwölfachtel-Takt wird ein das Crescendo ergänzendes, sehr mäßiges Ritenuto am Platze sein. Das letzte Viertel (*B*dur) bezeichnete ich direkt mit *f*, dem dann auf dem ersten Viertel des nächsten Taktes das vorgeschriebene »*p* dolce« ohne vorhergegangenes Diminuendo folgte.

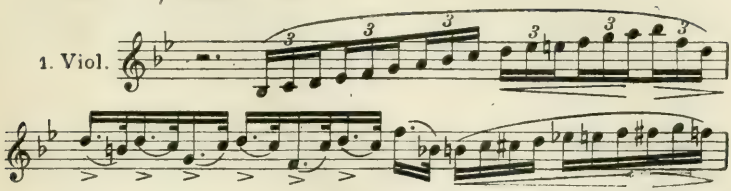
Das »Lo stesso tempo« sowie das bewegliche Element der Geigenfigurationen veranlaßte mich, nicht mehr gänzlich in das sehr langsame Anfangstempo zurückzukehren, sondern diese ganze große Variation, bei aller Wahrung des Adagio-Charakters, doch, gegenüber dem Haupttempo, in etwas flüssigerem Zeitmaß zu nehmen. Besonders ist zu beachten, daß die Melodie beinahe stets in den Bläsern liegt, die Geigenfigurationen daher, so fein nuanciert sie auch vorgetragen werden müssen, doch stets im Verhältnis zu den melodieführenden Bläsern die Begleitung oder, besser gesagt, die Arabeske bilden. Daß hier in vier und nicht etwa in zwölf Schlägen dirigiert werden muß, erwähne ich nur, weil mir von Fällen berichtet wurde, in denen tatsächlich dieser unglaubliche Dilettantismus verübt worden ist.

Einige Nuancierungen, die ich in diskreter Weise ausführen ließ, teile ich in nachfolgendem mit.

Seite 159, letzter Takt bis Seite 160, Takt 2.



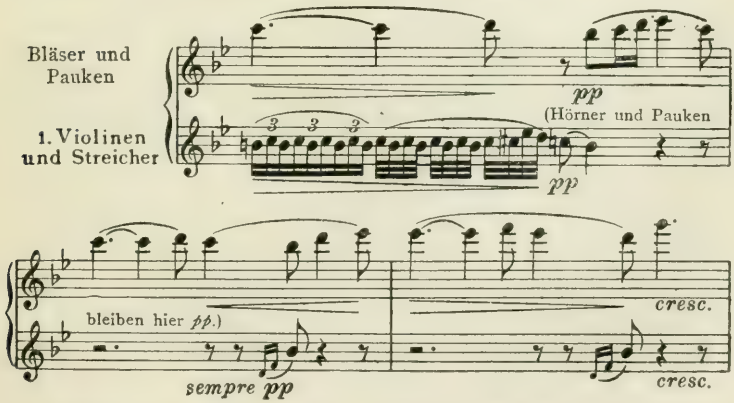
Seite 161, Takt 1 und 2.



Seite 162, Takt 1. Das Crescendo im Solohorn, das kleine Diminuendo auf dem *G* sowie das folgende Crescendo müssen besonders ausdrucksvoll, mit schöner künstlerischer Freiheit vorgetragen werden. Die tiefen Noten dürfen trotz des Crescendo nicht etwa forciert werden. Das auf das tiefe *C* des nächsten Takts folgende hohe *E* muß wieder *p* begonnen werden.

Seite 162, Takt 2. Die ersten Violinen beginnen mit dem tiefen *G* wieder *p* und machen ein einheitliches allmähliches Crescendo bis zum Beginn des nächsten Taktes, wo das ≻ eintritt.

Seite 163, Takt 2 bis Seite 164, Takt 1.

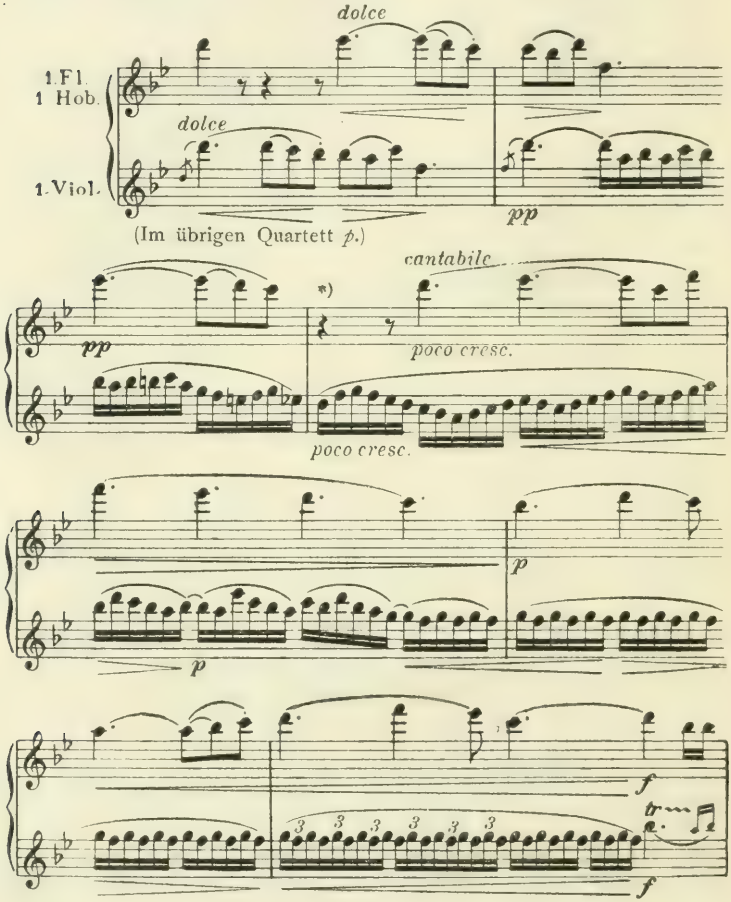


Seite 165, Takt 1 und 2. Das zweite Horn nimmt die tieferen *F*, ebenso Seite 167, Takt 2 und 3.

Seite 165, Takt 4. Der überleitende Charakter des Pizzicato in den Violoncellen und Kontrabässen wird ein etwas

stärkeres Einsetzen des höheren *Es* mit nachfolgender Abschwächung bis zum *F* rechtfertigen.

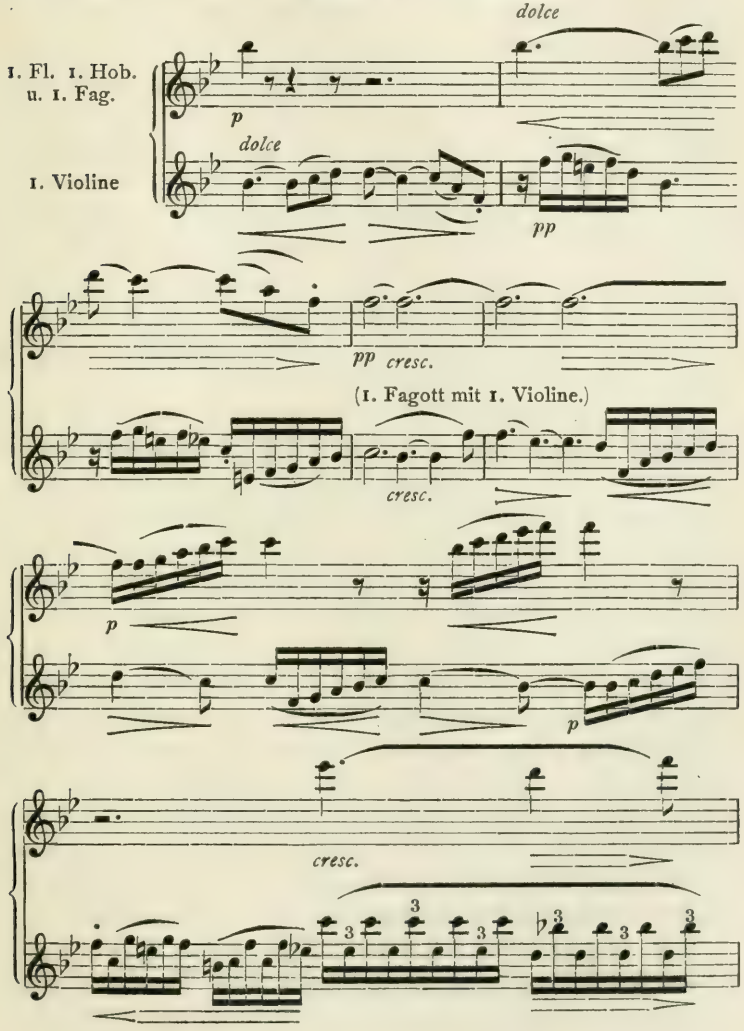
Seite 165, Takt 5 bis Seite 167, Takt 1.



Seite 167, letzter Takt bis Seite 168, Takt 3. In den zweiten Violinen hallt gewissermaßen der Rhythmus der Trompeten leise nach, daher den Spielern trotz des *pp* Deutlichkeit zu empfehlen ist.

Seite 168, letzter Takt. Die melodische Biegung bedingt ein kleines Ritenuto auf der zweiten Hälfte dieses Takts, dem mit Beginn des nächsten Taktes das a tempo folgt.

Seite 169, Takt 1 bis Seite 170, Takt 2.



Im 1. Takt machen auch die *B*-Hörner das < > mit den ersten Violinen; im 2. Takt spielen sie piano, ebenso wie das übrige Streichquartett während der ersten zwei Takte. Das im 3. Takt beginnende Crescendo hat von allen, nicht besonders bezeichneten Instrumenten sehr zart und allmählich ausgeführt zu werden.

Seite 172, Takt 2. Von größter Wichtigkeit ist eine ruhige, in gleichmäßigstem Diminuendo gespielte Ausführung dieser absteigenden Geigenfiguration, die nach meinem Gefühl eine Rückkehr zu dem, den überirdisch schönen Schluß beherrschenden, sehr langsamen Anfangstempo bedeutet. Ich markierte daher vom letzten Viertel des vorhergehenden Takts, natürlich ohne das Tempo wesentlich zu verändern, die Achtel und blieb bis zum Schluß dabei, die Achtel auszuschlagen, einige Ausnahmen, die der feinfühlige Dirigent selbst herausfinden wird, ausgenommen.

Seite 174. Dieser Anfang des Finale ist nicht nur eine Einleitung zum letzten Satz. Er ist auch eine wilde Unterbrechung der im Adagio durchgedrungenen friedlichen, weltabgewandten Stimmung. Der eminent dramatische Charakter dieses Anfangs kam mir nie zur wahrhaftigen, erschütternden Wirkung, wenn nach dem Adagio eine längere Pause eintrat, die durch Beifall und womöglich noch durch das Auftreten der Solisten oder gar des Chores unterbrochen wurde. Nachdem ich die neunte Symphonie oft dirigiert und unter dem erwähnten ungünstigen Eindruck stets gelitten hatte, entschloß ich mich, das Finale unmittelbar an das Adagio anzuschließen. Ich machte nach dem letzten Akkord nur eine ganz kurze Pause, wobei ich aber durch Hochhalten des Taktstocks jede Regung des Beifalls verhütete, und ließ gleich darauf die »Schreckensfanfare« des Finale, wie sie Wagner treffend nennt, mit furchtbarer Wucht losbrechen.

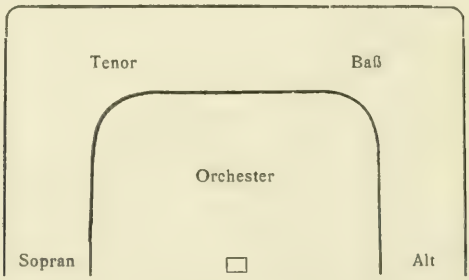
Um dies so ausführen zu können, mußten natürlich alle Gesangskräfte bereits auf ihren Plätzen sein. Überhaupt kann ich gar nicht deutlich genug darauf hinweisen, wie abscheulich

es ist, den Chor erst nach dem Adagio auftreten zu lassen. Die lange Pause, die plötzliche Unruhe, das Hin- und Hertrampeln, Suchen nach Stühlen und Stimmen, das Geschwätz im Publikum, das Einander-Zuwinken der Damen, wenn man eine Freundin auf dem Podium oder im Saal erkannt hat und schließlich die mit Applaus begrüßten, lächelnd sich verneigenden Solisten, von denen die beiden Sängerinnen erst den Platz für ihre Schleppen suchen müssen; dies alles zusammen ist eine dieses heiligen Werks so unwürdige Störung, daß ich nicht begreife, wie man vielfach gerade diese Störung gleichgiltigen Herzens als nun einmal zur neunten Symphonie gehörig betrachtet und sich wundert, wenn jemand Abhilfe schaffen will.

Ich fordere bestimmt, daß der Chor vollzählig sich vor Beginn der Aufführung auf seinen Plätzen befindet und daselbst in Ruhe verharrt, bis er sich zum Singen erhebt. Ich stelle dieselbe Forderung an die Solisten, gestehe aber hier die Möglichkeit einer Ausnahme zu. Die Solostellen der neunten Symphonie, so klein sie sind, sind sehr gefährlich und stellen nicht nur an die Kunst der Sänger hohe Anforderungen, sondern verlangen auch eine vollkommen freie stimmliche Disposition. Ich habe Sänger getroffen, die sich gern meiner Bitte fügten, bereits vor Beginn der Symphonie ihre Plätze vor dem Orchester einzunehmen, ja, sich sogar, um die Aufführung hören zu können, selbst dazu anboten. Andere versicherten mir aber, bei voller Anerkennung der Berechtigung meiner Forderung, daß ihre Kehle austrockne, wenn sie in dem heißen Raum fast eine Stunde säßen, ohne zu singen. Da dies durchaus zu begreifen ist, so gab ich in solchen Fällen nach, namentlich, wenn ich bemerkte, daß die Betreffenden sich in einer nur zu verständlichen Aufregung für das Gelingen ihrer Aufgaben befanden oder aber, wenn bereits eine leichte Indisposition vorhanden war. Ohne Zweifel ist der Übelstand des späteren Auftretens geringer als der des Mißlingens einer Solostelle. Ich forderte aber

in den letzten Jahren dann stets, daß die Solisten nach dem Scherzo auftraten, nicht aber nach dem Adagio, an das sich das Finale unmittelbar anschloß. Ein möglichst ruhiges, unauffälliges Auftreten sei den vier Künstlern ans Herz gelegt, und den Damen noch speziell die Bitte, die ihnen in der Regel überreichten großen Blumensträuße, seien diese auch noch so schön, in der Garderobe zu lassen. Geht es aber — und mit gutem Willen wird es meistens gehen —, so mögen die Solisten bereits vor Anfang der ganzen Symphonie auf ihren Plätzen sein. Dies ist unbedingt das beste.

Bezüglich der Aufstellung des Chores ist zu bedenken, daß die neunte Symphonie in erster Linie ein Orchesterwerk ist, daß man also die Wirkung des weitaus größeren instrumentalen Teiles aufopfert, wenn man, wie im Oratorium den Chor in überwiegender Mehrheit nach vorn und das Orchester rückwärts stellt. Das Orchester muß nach Möglichkeit seinen gewohnten Platz einnehmen und in breitem Bogen vom Chor umrahmt sein. Das Podium muß terrassenförmig ansteigen. Ist es sehr breit, so kann folgende Aufstellung gemacht werden:



Ist es aber schmal und lang, so daß der größere Teil des Orchesters durch diese Aufstellung zu weit nach dem Hintergrunde gedrängt würde, so empfiehlt es sich, die ganze Vorderfront von den Violinen, nach Möglichkeit auch von einigen Bratschen- und Violoncell-Pulten zu besetzen, und den

Chor sich dahinter, dann aber auf einer wesentlich erhöhten Estrade aufstellen zu lassen.

Auf der schmalen Bühne des Berliner Opernhauses, wo eine solche Estrade aus baulichen Gründen nicht anzubringen war, kam der letzte Satz der neunten Symphonie niemals zur vollen Wirkung.

Daß die Wirkung der beiden »Schreckensfanfaren« der Vorstellung, die man beim Lesen der Partitur davon empfängt, nicht entspricht, ist Wagner zu Bewußtsein gekommen. Er suchte Abhülfe dadurch zu schaffen, daß er die Trompeten zum Teil mit der Figuration der Holzbläser im Einklang gehen ließ*). Dadurch ist viel gewonnen, aber keineswegs alles. In der ersten Fanfare läßt Wagner vom fünften Takt ab das Original bestehen. Die Trompeten und die vier Hörner vereinigen sich also mit voller Wucht auf dem *D*, verdecken aber dadurch die Holzbläser, denen die melodisch und harmonisch wichtigen Noten anvertraut sind und von denen man, auch in doppelter Besetzung, nur ein schüchternes Zirpen gegenüber den schmetternden Blechtönen vernimmt. In der zweiten Fanfare (Seite 175, Takt 6 bis Seite 176, Takt 2) läßt Wagner die Trompeten allerdings bis zum Schluß melodisch mitgehen. Da aber in den letzten Takten die Hörner bis auf einige verlorene Töne schweigen, so hört man hier nur die durch die Trompeten verstärkte Oberstimme, aber keine Harmonie. Wiederum von dem oft vertretenen Grundsatz ausgehend, daß ein Eingreifen nur Wert hat, wenn es so gründlich geschieht, daß die dadurch erreichte Abhilfe definitiven Wert hat, erweiterte ich Wagners Veränderung der Trompetenstimmen insofern, als ich diese auch bei der ersten Fanfare bis zum Schluß in der melodischen Oberstimme mitgehen ließ. Sodann zog ich die Hörner zur Unterstützung der Harmonie herbei, was der Verstärkung

*) In Wagners Schriften, Band IX, Seite 242, sind beide Stellen ungenau, mit Fehlen je eines Taktes zitiert.

der Oberstimme durch die Trompeten erst die richtige Bedeutung verlieh.

Ferner suchte ich zu verhindern, daß das so unendlich wichtige, verzweifelte *B* des ersten Akkordes durch das *A* der vereinigten Hörner und Trompeten zu stark verdeckt wurde. Da mich stilistische Gründe abhielten, das *G* der Trompeten in *As* zu korrigieren, indem ich in diesem Einsatz auf der Dominante das notwendige Gegenstück zum späteren Einsatz auf der Tonika bei der zweiten Fanfare erblicke, so half ich dadurch ab, daß ich die Klarinetten den Anfang eine Oktave höher spielen ließ. Durch ein ähnliches Vorgehen erreichte ich auch am Anfang der zweiten Fanfare ein schärferes Hervortreten des *Es*, das in der untern Oktave bereits durch das dritte Horn mit genügender Stärke vertreten ist. Analog der zweiten Stelle korrigierte ich schließlich auch an der ersten Stelle im fünften und sechsten Takt die hier unwichtigen harmonischen Noten der ersten Flöte in melodische.

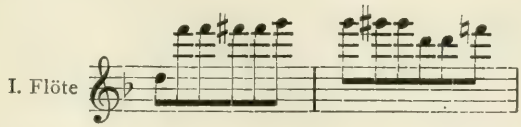
Ich stelle im nachfolgenden Wagners und meine Änderungen zusammen und richte die Frage an diejenigen, die jede Retouche der Instrumentation bei Beethoven verdammen, ob es nicht mehr als erlaubt, ja, ob es nicht direkt geboten sei, einer so gewaltigen Intention des Meisters zu ihrer richtigen Wirkung zu verhelfen, wenn klar ersichtlich ist, daß dem Meister die Mittel, seine Intention zu verwirklichen, gefehlt haben. Verwerflich hielte ich es, z. B. Posaunen hinzuzufügen, denn diese hier zu schreiben, stand Beethoven frei; er wollte sich ihre Wirkung aber für später aufsparen. Wer die Großartigkeit des Einsatzes dieser Instrumente bei der Stelle »Seid umschlungen Millionen« intensiv empfindet, wird auch ihr früheres Eintreten nicht wünschen.

Hier handelt es sich darum, diejenigen Instrumente, die Beethoven verwendet hat, im Dienste seiner Absicht so auszunutzen, wie eine vorgeschrittene Technik späterer Zeiten es erlaubt, wie es aber Beethoven selbst, eben nur aus tech-

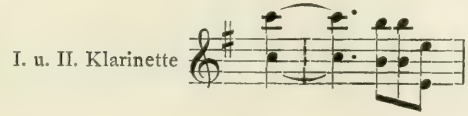
nischen Gründen, nicht vermocht hat. Ist es nun besser, den Geist des Meisters hinter toten Buchstaben zu verstecken, oder ihn dem Hörer frei zu enthüllen?

Erste Fanfare:

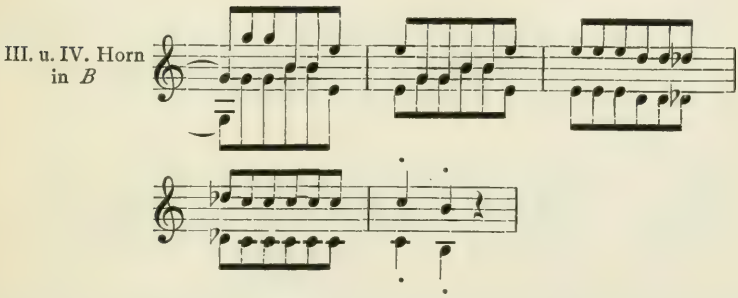
5. und 6. Takt.



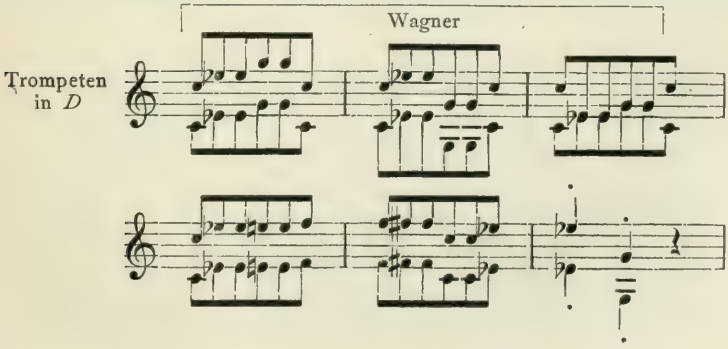
1. Takt.



3.—7. Takt.

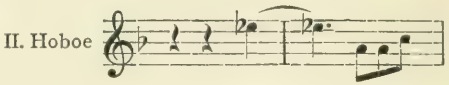


2.—7. Takt.

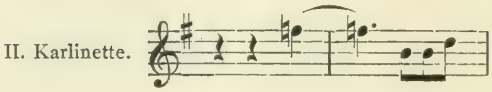


Zweite Fanfare (vom 6. Takt der Seite 175 ab gerechnet):

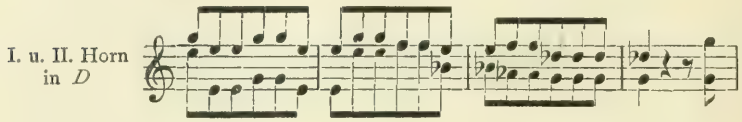
2. Takt.



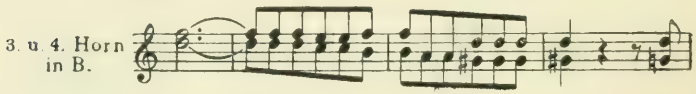
2. Takt.



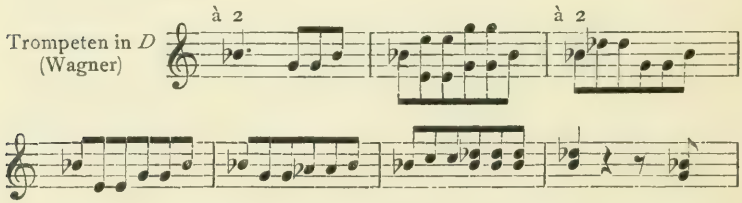
6.—9. Takt.



6.—9. Takt.



3.—9. Takt.



Daß die Holzbläser beide Stellen verdoppelt blasen, versteht sich von selbst. Ein Kontrafagott genügt. Beim Allegro ma non troppo auf Seite 176 hört die Verdopplung auf.

Die metronomische Bezeichnung $\mathbb{o}. = 96$ ist nicht für die Fanfaren, wohl aber für die Baß-Rezitative zu schnell. Während für die Fanfaren das schnellste Tempo, das eine Ausführung im anhaltenden Fortissimo überhaupt zuläßt, das richtigste sein wird, müssen vor allem die beiden ersten Rezitative zwar mit großer Energie, also nicht etwa pathetisch

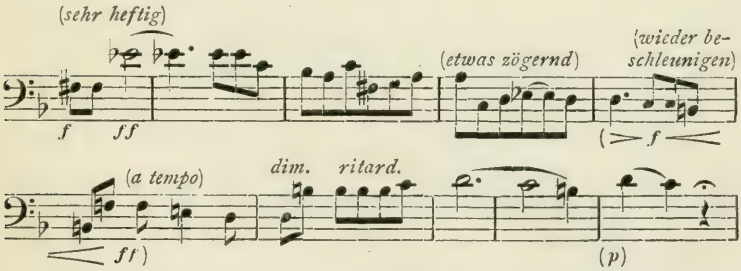
salbadernd, sondern unbedingt in schnellem Tempo, aber doch etwas gemäßigter einsetzen wie die Fanfaren. Ich nehme da etwa ♩ = 168 an.

Der Ausdruck dieser Rezitative muß empfunden, er kann nicht erklärt werden. Ich bin von jeder Bezeichnung abgekommen und erreichte den von mir gewünschten Vortrag teils durch Vorsingen, teils durch unmittelbare Übertragung meines Willens auf die Spieler. Ich beschränke mich in nachfolgendem daher auf einige Andeutungen.

Die beiden ersten Rezitative (Seite 174—176) also im Tempo, ohne jedes Zurückhalten.

Beim Eintritt des Allegro ma non troppo das Zeitmaß des Anfangs des ersten Satzes, etwa ♩ = 76. Leisestes Pianissimo.

Im dritten Rezitativ, Seite 177 scheint mir ein Kampf der furchtbaren Heftigkeit des Anfangs mit unschlüssigeren, zögernden Empfindungen zu beginnen. Ich versuche, meine Nuancierung wiederzugeben.

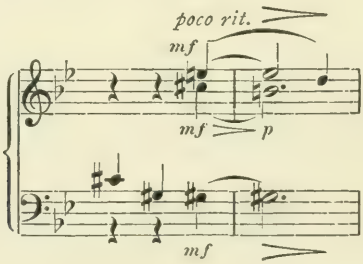


Nur ganz flüchtig erklingen die Töne des Scherzo (Vivace, Seite 178). Das Tempo sei dementsprechend rasch und man achte auf allgemeines *p*.

Sehr schön deutet Wagner das folgende *F C* der Bässe durch Unterlegung der Worte: »Nicht doch!« — Nichts mehr von Rückblicken, nichts von trügerischen Erinnerungen! — Vorwärts geschaut und seinem Schicksal entgegen! — Die Pause vor Tempo I. sei ganz kurz. Der edle männliche Ernst

dieses Rezitativs wird ein etwas ruhigeres, obwohl durchaus noch bewegtes Tempo rechtfertigen. Ich nehme etwa ♩ = 144 an. Ob das Diminuendo am Schluß mit einem kleinen Ritardando zu verbinden sei, überlasse ich der individuellen Empfindung. Leise erklingen einige Töne des Adagio. Da es nur ein kurzes Gedenken ist, das uns jenen Zauber nochmals vor die Seele führt, rate ich, das Tempo hier ein klein wenig bewegter zu nehmen, wie am Anfang des dritten Satzes.

Für das folgende Allegro scheint mir ♩ = 126 die richtige Bezeichnung. Gewissermaßen einen neuen Weg suchend, wenden wir uns ab. Geht es nochmals zum Kampf? — Eine Steigerung des Tempo beim Crescendo und ein beschleunigter, sehr energischer Vortrag der mit *ff* bezeichneten Noten wirkt äußerst ausdrucksvoll. Beruhigend setzen die Bläser ein. Im Hinblick auf den melodischen, nicht nur modulatorischen Sinn der zweiten Hoboestimme erlaube ich mir folgende Vortragsart.



Auf dem *D* ist es besser, das erste Horn allein einsetzen und das zweite erst im nächsten Takt hinzutreten zu lassen.

Der improvisierende Charakter dieser ganzen Partie ließ mich dieses erste Auftauchen der Freudenmelodie noch nicht im vollen Tempo beginnen. Ich fing daher das Allegro assai, Seite 180, im Anschluß an das vorhergehende Ritenuto etwas langsamer an und steigerte das Zeitmaß erst im 3. und 4. Takt, wobei ich durch ein beseeltes Crescendo zum folgenden *f* überleitete.

Das Tempo I. Allegro freudig bewegt (etwa ♩= 132). Der 5. Takt, die Erhebung zum *Fis*, klinge, mit sehr breitem Bogenstrich ausgeführt, wie ein befreiendes Aufatmen. Wird vom *G* (Seite 181, Takt 1) ab ein mäßiges, aber entschiedenes Ritenuto gerechtfertigt sein, so sollen doch die beiden Schläge (Takt 4) nicht feierlich, wie nach einem Kirchenrezitativ, sondern fröhlich, im straffen Allegrotempo gespielt werden.

Nach ganz kurzer Pause wird weiter gegangen.

Die metronomische Bezeichnung für die Freudenmelodie 𝅗𝅥= 80 ersetzte ich etwa durch 𝅗𝅥= 72. Daß es taktierende Schulmeister gab, die hier behäbige Viertel dirigierten, erwähne ich nur zum traurigen Beweis, daß es in der Kunstausübung kaum eine Dummheit gibt, die nicht begangen wird. Sämtliche cresc. (Seite 182, Takt 3 u. 11 und die folgenden) sind nur sehr mäßig auszuführen. Die ganze Stelle trägt den Charakter großer Zartheit. Dies gilt vor allem auch von dem wunderbaren Hinzutreten der Violinen, Seite 185. Erst auf Seite 187 beginnt ein acht Takte währendes, sehr warmes Crescendo und beim *f* setzen alle Instrumente, die Holzbläser verdoppelt, mit leuchtender Kraft ein. Die im Original pausierenden *B*-Hörner können die *D*-Hörner bis Seite 190, Takt 5, viertes Viertel verdoppeln.

Herr Stanford in London hat die Behauptung aufgestellt, daß vom 2. Takt der Seite 183 bis zum letzten Takt der Seite 187 das zweite Fagott mit den Kontrabässen spielen müsse. Seinen Hauptbeweis, daß sich in einer nach London gesandten Kopie des Werks, die Verbesserungen von Beethovens Hand enthält, hier für das zweite Fagott ein »col Basso« fände, das Beethoven nicht ausgestrichen habe, halte ich nicht für stichhaltig. Beethoven kann diese Bemerkung übersehen haben. Wichtiger erscheint mir, daß nach dem Zeugnis des Bibliothekars der Berliner Königl. Bibliothek, des Herrn Dr. Kopfermann, das an dieser Stelle stark radierte Manuskript immerhin die Auffassung des Herrn Stanford zuläßt. Da die Mitteilungen der Herren Stanford und Dr. Kopfer-

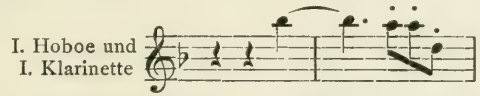
mann während des Druckes dieser Schrift eintrafen, konnte ich das in Berlin befindliche Manuskript nicht mehr selbst einsehen. Gegen Herrn Stanfords Behauptung spricht bei mir vor allem das ästhetische Bedenken, daß die herrliche Plastik dieses Fagott-Solo beeinträchtigt wird, wenn ein gleichartiges Instrument die tiefere Stimme mitbläst. Vielleicht hat Beethoven ursprünglich die Absicht gehabt, das zweite Fagott col Basso spielen zu lassen, dann aber seine Absicht nicht mit voller Deutlichkeit beseitigt. Seine schlechte Handschrift läßt diese Vermutung zu. Jedenfalls ist diese Frage der nochmaligen strengen Prüfung, eventuell des Ausprobierens im Orchester wert.

Seite 191, letzter Takt bis Seite 193, Takt 1. Diese Stelle ist ohne doppelte Holzbläser überhaupt nicht klar zu machen. Während im ganzen vorhergehenden Tutti die Melodie sich ausschließlich in Naturtönen bewegt, daher die Hörner und Trompeten mit den Holzbläsern gehen, hört hier infolge der Modulation dieses Mitgehen auf. Hörner und Trompeten spielen nur noch einige harmonische Noten, und die Melodie ist den ersten Holzbläsern anvertraut, verschwindet also für den Hörer so plötzlich, als ob sie die Erde verschluckt hätte. Ein Versuch, die Blechinstrumente auch weiter mitgehen zu lassen, erschien mir als ein zu brutales Hilfsmittel, weshalb ich auch von einer weiteren Verdopplung der Hörner absah. Ich ließ aber jede erste Stimme der Holzbläser von drei Spielern, die zweiten Stimmen hingegen nur von einem spielen, wodurch plötzlich ein Lichtstrahl in dieses scheinbar verworrene Tongebilde fiel. Ich gestehe aber offen, für den Fall, daß keine doppelten Holzbläser vorhanden sind, noch kein Auskunftsmittel für diese Stelle gefunden zu haben, das den Stil wahrt und doch Klarheit schafft. Möge es ein anderer finden, oder noch besser, möge eine Zeit kommen, wo man die neunte Symphonie mit kleinen Orchestern überhaupt nicht mehr aufführt. Vom 2. Takt der Seite 193 setzt dann die gewöhnliche Verdopplung jeder Stimme ein.

Seite 193, Takt 3. Die zweite Trompete nimmt die tieferen *D*.

Seite 194. Von hier bis zum Eintritt des Presto hört die Verdopplung der Holzbläser auf. Es empfiehlt sich, beim poco ritenente die Viertel zu dirigieren, und diese Direktionsweise auch noch beim Tempo I. beizubehalten, schon um der völligen Präzision des Tremolo-Einsatzes der Pauke (letzter Takt) sicher zu sein.

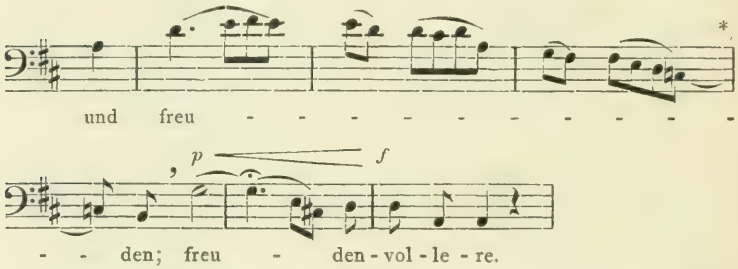
Seite 195. In den *B*-Hörnern und Trompeten werden hier dieselben Änderungen vorgenommen wie bei der ersten Fanfare am Anfang des Finales, Seite 174. Erste Hoboe und erste Klarinette beginnen aus den vorhin erwähnten Gründen eine Oktave höher.



Das Tempo ist hier wieder so schnell als möglich. Die Holzbläser werden natürlich verdoppelt.

Mit diesem Presto erheben sich der Barytonist und der ganze Chor; der Chor bleibt bis zum Schluß stehend. Das spätere Niedersitzen einzelner Mitglieder ist wegen der damit verbundenen Unruhe zu vermeiden. Von den Solisten erheben sich Tenor, Alt und Sopran nach den letzten Worten des Rezitativs (»freudenvollere«). Sopran, Alt und Baß setzen sich beim Beginn des Allegro assai, Seite 211, der Tenorist nach Schluß seines Solo, Seite 219. Alle vier Solisten erheben sich beim Allegro ma non tanto, Seite 256, und bleiben stehen bis zum Schluß. Niemand nenne es kleinlich, daß ich meine Ratschläge bis auf solche Äußerlichkeiten ausdehne. Bei der Aufführung eines großen Kunstwerkes ist nichts unwichtig und es lohnt sich, sein Augenmerk auf alles zu richten, was vom künstlerischen Gesamteindruck ablenken könnte. Und wodurch kann wohl eine solche Ablenkung leichter entstehen als gerade durch solche, scheinbar unwichtige Äußerlichkeiten? —

Seite 196. Der Barytonist singe sein Rezitativ im Ton einer energischen und begeisterten Aufforderung mit dramatischem Ausdruck, etwa so, als ob er eine tobende Volksmenge bändigen wollte. Wagner forderte den Ton »edler Entrüstung«. Er beginne nach den Orchesterschlägen nicht später, als die Pausen dies anzeigen, also beinahe unmittelbar. Vorzügliche Sänger haben es durch eifriges Studium ermöglicht, die letzten sechs Takte dieses Solo »und freudenvollere« in einem Atem zu singen. Ist dies absolut unmöglich, so empfehle ich folgende Einteilung.



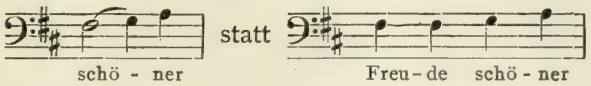
*) In diesem Falle ist es besser, die beiden *C* aneinander zu binden.

Es ist mir unmöglich, weiterzugehen, ohne hier des Meistersängers Franz Betz zu gedenken. Er hatte dieses Solo in Berlin öfter unter meiner Leitung gesungen und stets darüber geklagt, daß er diese Stelle nicht in einem Atem herausbrächte, was für ihn auch der Grund war, mich zu bitten, für die neunte Symphonie nicht mehr auf ihn zu rechnen. Da, eines Tages, er war fast sechzig Jahre, sagte er mir freudestrahlend: »Kapellmeister, jetzt hab ich's studiert, jetzt kann ich's in einem Atem. Jetzt lassen Sie mich's noch einmal singen.« Bei der nächsten Aufführung sang er es noch einmal — zum letztenmal — in wundervoller Weise, und diese Phrase tatsächlich in einem Atem.

Möchten sich junge Künstler an dem Eifer ein Beispiel nehmen, der diesen Trefflichen beseelte. —

Seite 198. Vom Eintritt des Allegro assai ab blasen die Holzbläser wieder in einfacher Besetzung.

Was Wagner veranlaßte, im Baritonsolo (Takt 5)



singen zu lassen ist unerfindlich; er motiviert es auch selbst nicht. Änderungen sind aber nur dann gerechtfertigt, wenn sie einem dringenden Bedürfnis, nicht aber, wenn sie einer etwa abweichenden Ansicht entspringen.

Seite 207, letzter Takt bis Seite 210, letzter Takt. Die Holzbläser werden verdoppelt. Der letzte Takt, die ungeheure Ausweichung nach *F*-dur auf das Wort »Gott«, wird lange und mit größter Kraft ausgehalten. Die Pauke wirbelt kurze Zeit *ff* und macht dann, wie in Schauern vor der Nähe des Allewigen ersterbend, ein Diminuendo zum *p*, so daß das *ff* aller andern Instrumente als reiner Akkord, ohne das Donnern der Pauke übrig bleibt. Diese Vorschrift Beethovens wird häufig übersehen.

Seite 211. Für ein Allegro assai vivace im Sechsachteltakt erscheint ♩. = 84 ziemlich langsam. Ich nahm etwa ♩. = 96 an. Die Holzbläser spielen hier wieder in einfacher Besetzung. Der Anfang muß mit äußerst leichter Tongebung gespielt und das folgende Crescendo sehr allmählich ausgeführt werden. Die Verdopplungen der Holzbläser treten Seite 217, Takt 9, auf dem dritten Achtel zunächst *p* hinzu und helfen, die Tonstärke zu steigern, bis vom 5. Takt der Seite 218 ab das volle Fortissimo erreicht ist. Es gibt wenig Steigerungen von ähnlichem Glanz wie diese. Vom Eintritt des Fugato, Seite 219, ab nahm ich das Tempo noch ein wenig schneller, etwa ♩. = 104. Das Orchester muß angehalten werden, von hier bis zum Schluß der Seite 227 niemals in der Tonstärke nachzulassen. Jeder einzelne muß alle Energie aufwenden, um die sich prachtvoll über zwei Oktaven auf-

bäumenden *Fis* (Seite 227, Takt 5—13) noch mit derselben Kraft bringen zu können, wie den Anfang des Fugato und dieses selbst in seinem ganzen Verlauf.

Seite 218, Takt 7—9. Das vierte Horn spielt die tieferen *F*.

Seite 219, Takt 8—10. Das vierte Horn spielt die tieferen *D* und *C*.

Seite 221. Takt 7 u. 8. Das vierte Horn spielt die tieferen *D*.

Seite 222, letzter Takt. Das vierte Horn spielt das tiefere *F*.

Seite 226, Takt 8. Das zweite Horn spielt das tiefere *D*.

Seite 227, Takt 2—4. Das zweite Horn spielt die tieferen *F* und *D*.

Seite 227, letzter Takt und folgende. Hier kann allmählich eine Beruhigung des Zeitmaßes eintreten. Klarinette und Fagotte spielen natürlich die folgenden kleinen Phrasen in einfacher Besetzung. In den zwei Takten vor dem *ff* auf Seite 229 wird das Tempo unter gleichzeitigem Crescendo noch etwas mehr zurückgehalten. Mit dem Eintritt des *ff* selbst löst sich die unvergleichliche Spannung in einem jubelnden Allegro auf, das nach meinem Gefühl nicht ganz so schnell sein darf wie das vorhergehende Fugato, etwa ♩. = 96—100. Die Holzbläser spielen wieder in doppelter Besetzung. Der Chor richte sein Augenmerk während der vorhergehenden Pianostelle mit gespannter Aufmerksamkeit auf den Dirigenten und dieser halte wieder den Chor fest im Auge, damit dort infolge des langen Pausierens keine Zerstreutheit Platz greife, und der wundervolle Einsatz mit einmütiger Kraft und Präzision erfolge.

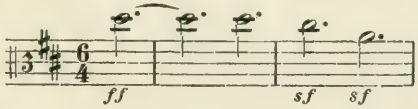
Seite 231, Takt 1 u. 3 und Seite 232, Takt 7 u. 9. Die zweite Trompete nimmt die tieferen *D*.

Seite 234 und 237. Die metronomischen Bezeichnungen 𝅗𝅥 = 72 und 𝅗𝅥 = 60 geben die Zeitmaße, die hier leicht zu schleppend genommen werden, gut an. Beim *p* im Takt

vor Adagio ma non troppo, ma divoto hört die Verdopplung der Holzbläser auf. Über den Vortrag dieser herrlichen Stelle ist nichts zu sagen, weil jedes Wort banal klänge. Hier ist Empfindung alles.

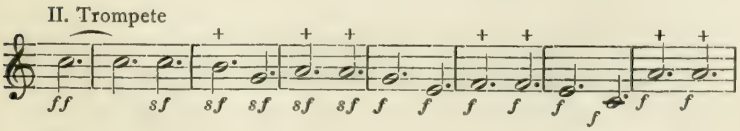
Seite 239. Die ganz leise ausklingende Fermate muß abgewinkt werden, um den Altistinnen Zeit zum Atemholen zu lassen. Doch darf die Pause nur kurz sein.

Seite 240. Hier tritt die Verdopplung der Holzbläser wieder ein. Die metronomische Bezeichnung 𝅗𝅥. = 84 ist gut. Ein nicht zu schnelles Tempo wird durch das »sempre ben marcato« genügend angedeutet, was jedoch nicht ausschließt, daß im Verlauf der Fuge eine Steigerung des Zeitmaßes eintreten kann. Nicht recht verständlich ist es, warum Beethoven nicht bereits die erste Note durch die Altposaune verstärkt hat, diese vielmehr hier und auf Seite 246, wo sogar noch die ergänzende Trompete fehlt, erst auf dem *Cis* eintreten läßt. Wenn ein guter erster Posaunist, der sichere Höhe besitzt, vorhanden ist, so ersehe ich keinen Grund, warum die erste Posaune an beiden Stellen nicht so

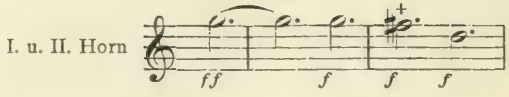


spielen soll. Durchaus zu rechtfertigen wird es auch sein, an einigen Stellen in Hörnern und Trompeten melodische Noten zu ergänzen, die nur fehlen, weil sie auf den damaligen Instrumenten gar nicht oder schlecht vorhanden waren. Diese Stellen sind

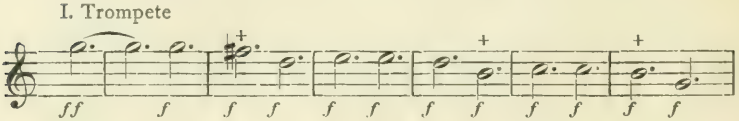
Seite 240, Auftakt bis Seite 241, Takt 3



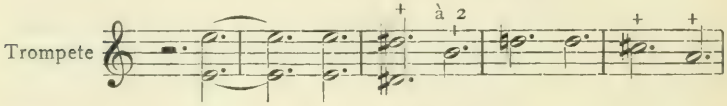
Seite 241, Takt 3—5



Seite 244, Takt 2 bis Seite 245, Takt 1



Seite 248, Takt 4 bis Seite 249, Takt 2.

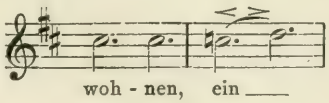


Seite 251 und 252. Beim hohen, acht Takte in vollstem Fortissimo auszuhaltenden *A* der Soprane, gebe ich den Rat, den Sängerinnen zu gestatten, Atem zu holen und den Ton frisch einzusetzen, wann jede Einzelne will, nur nie auf einem Taktstrich oder guten Taktteil, da sonst alle an diesen Stellen atmen und eine Reihe von Tönen entsteht, anstatt eines einzigen. Ich weiß nicht mehr, welcher Chordirigent so freundlich war, mir diesen Rat zu geben, den ich stets befolgt und bewährt gefunden habe.

Seite 252, Takt 5. Die Verdopplung der Holzbläser hört hier auf.

Seite 255, Takt 7. Dieser Takt enthält ein noch ungelöstes Rätsel, nämlich das Zusammentreffen des *Cis* und *C* auf dem ersten Viertel, ohne daß man die Möglichkeit hat, in irgend einer Stimme einen Fehler nachzuweisen. Die melodische Führung ist klar. Man könnte nun meinen, daß das Auflösungszeichen in der Bratsche irrtümlich zur zweiten anstatt zur ersten Note gesetzt sei. Dem widerspricht aber

wieder die Führung der Alt-Gesangsstimme, die vollkommen natürlich ist, während mir

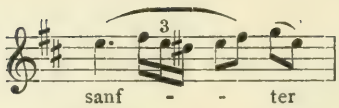

woh - nen, ein ___

nicht recht einleuchten will. Ist diese Vorwegahme des *C* in der Melodie eine von den in Beethovens letzten Werken nicht gerade seltenen kühnen Antizipationen, oder soll man an eine Flüchtigkeit des Meisters glauben? Ich habe diese Stelle so ausführen lassen wie sie steht, gebe aber zu, daß das Ohr trotz aller Gegengründe, einen Mißklang empfindet. Ich verdenke es daher niemanden, wenn er im Alt und in der Bratsche die entsprechenden Korrekturen vornimmt.

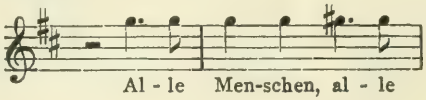
Seite 255, die letzten 4 Takte. Das zweite Horn nimmt die tieferen *F*.

Seite 256. Die metronomische Bezeichnung 𝅗𝅥 = 120 ergibt kein Allegro non tanto, sondern ein Vivace. Gerade hier ist es aber unbedingt notwendig, in mäßigem Zeitmaß zu beginnen, um die Schlußsteigerung vorbereiten zu können. Ich nahm für den Anfang nur etwa 𝅗𝅥 = 96 an; das Orchester spielt durchweg im zartesten Pianissimo und die Solosänger dürfen uns nicht etwa, wie dies leider so oft geschieht, ihrer Freude im Brustton der Überzeugung versichern, sondern sie beginnen leise und ahnungsvoll. Sie halten diese Tongebung auch fest, bis das Orchester zu crescendieren beginnt, dem sie sich dann anschließen.

Seite 261. Das Zeitmaß ist bis hierher etwas gesteigert worden, etwa zu 𝅗𝅥 = 112. Das Poco Adagio wird dann so genommen, daß ein Viertel dieses Adagio ungefähr einem ganzen der vorhergehenden Takte entspricht, wodurch dem Zuhörer wohl die Beruhigung des Ausdrucks aber kein Ruck im Tempo zu Bewußtsein kommt. Die Soprane tragen den Doppelschlag so vor

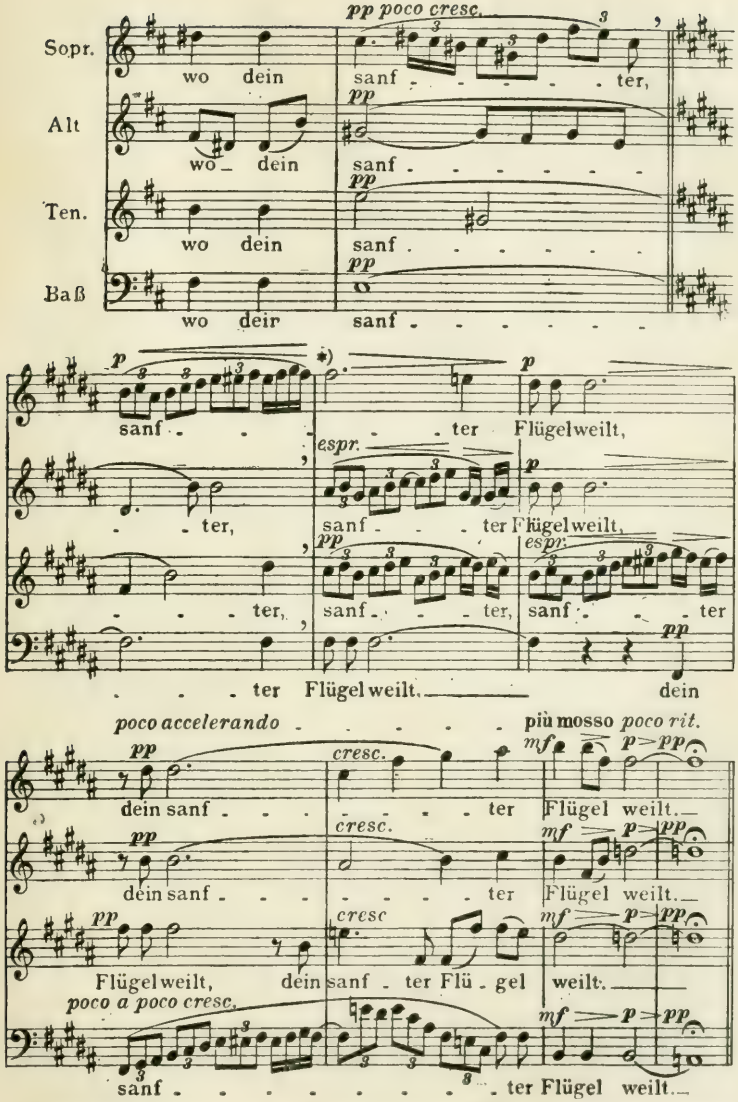


Seite 263. Bei diesem zweiten Poco Adagio kehrt sich der Chor nicht an das neue Tempo, sondern singt den Oktavensprung auf das Wort »Menschen« im bisherigen raschen Tempo. Die Solisten, die das



in jubelndem Forte vorgetragen haben, atmen nach dem letzten Achtel gleichmäßig und setzen auf der punktierten halben Note nach dem Doppelstrich piano ein, um bis zum Wort »Menschen« ein zartes Crescendo auszuführen. Ein besonders inniger, gesteigerter Vortragsakzent sei den vier Künstlern sodann für die Worte »werden Brüder« ans Herz gelegt.

Die in der nachfolgenden Kadenz von Wagner für den Tenor vorgeschlagene Erleichterung kann ich ebensowenig gutheißen, wie die früher besprochene Änderung im Baritonsolo. Es wird Sache der Veranstalter der Aufführung sein, einen Tenoristen zu wählen, der diese schwierige Stelle so singen kann wie sie geschrieben ist, und der auch genug Fähigkeit der Tonfärbung hat, um sich im 1. Takt der figurierten Stelle dem Alt unterzuordnen und erst im zweiten selbständig hervorzutreten. Hingegen ist es klar, daß eine Atemeinteilung vorgenommen werden muß, da keine der drei oberen Stimmen imstande sein wird, die auf die Silbe »sanf« gelegten Noten in einem Atem zu singen. Da es häßlich und unkünstlerisch ist, während einer und derselben Silbe zu atmen, so nahm ich, unter Aufopferung eines Bindebogens in der Altstimme, eine Wortwiederholung vor, die ich im nachfolgenden mit einigen mir notwendig dünkenden Vortragsbezeichnungen mitteile.



*) Eine künstlerische Sängerin wird hier bei der Tonwiederholung frischen Atem schöpfen können, ohne daß der Zuhörer etwas davon merkt.

Das letzte, von mir eingezeichnete poco accelerando und più mosso ist dem freien Charakter der Kadenz nicht widersprechend und erlaubt gleichzeitig einen durch Atmen nicht zerrissenen Vortrag der ganzen Stelle. Die größte Schwierigkeit für die Sopranistin besteht darin, das hohe *H* nicht herauszuschreien, sondern in weichem *mf* zu bringen und der Silbe »-gel« dann noch den von Beethoven gewollten, deklamatorisch zwar nicht zu rechtfertigenden aber musikalisch unerläßlichen sanften Akzent zu geben.

Eine unerreichte Meisterin für den Vortrag dieses Solo ist Frau Emilie Herzog.

Die begleitenden Instrumente des Orchesters werden vom letzten Takt der Seite 263 ab mit *pp* statt *p* bezeichnet. Sodann ist genau darauf zu sehen, daß die Klarinetten und das Fagott bei der Fermate Seite 265 gleichzeitig mit den Sängern aufhören. Der Dirigent muß gewissermaßen mit den Sängern mitatmen, damit diese nicht notgedrungen schon aufhören, während die Orchesterinstrumente den Ton noch halten. Nach ganz kurzer Pause beginnt hierauf mit leisester Tongebung das Poco Allegro stringendo.

Seite 266. Die Holzbläser setzen beim Prestissimo verdoppelt ein. Hier werden auch zwei kleine Flöten von Nutzen sein. Der Maßstab für das Tempo dieses maßlosen Jubels wird nicht die metronomische Bezeichnung sein, obwohl diese gut ist, sondern die gesteigerte Mitempfindung des Dirigenten und die Möglichkeit, die Worte, auch im raschesten Tempo klar auszusprechen. Ungeheure Kraft, aber kein wüster Lärm! — Dies mögen alle Ausführenden beherzigen.

Seite 269, Takt 3 u. 4. Zweites und viertes Horn nehmen die tieferen *F*. Ebenso Seite 272, Takt 3.

Seite 273. Das Maestoso wird in Achteln dirigiert und zwar entspricht ein solches Achtel an Wert ungefähr dem eines ganzen vorhergehenden Taktes. Als richtige metronomische Bezeichnung könnte wohl ♪ = 60, keineswegs aber ♩ = 60 gelten.

Das Fortissimo wird in vollster Kraft ausgehalten und das Piano tritt auf das Wort »Elisium« plötzlich ein. Dies ist sehr wichtig und schwierig auszuführen. Namentlich für den Chor, sei er noch so vorzüglich, ist ein oftmaliges Wiederholen dieser Stelle notwendig.

Die Streichinstrumente spielen die folgenden Zweiunddreißigstel Strich für Strich in steter Steigerung.

Im letzten Dreivierteltakt noch ein gewaltiges Crescendo in Chor und Orchester. Der Chor singt das letzte Wort »-funken« kurz und scharf und das grandiose Orchestertutti beschließt wie ein einziger Freudenschrei dieses unermeßlich große Werk.

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

Ferner erschien:

Felix Weingartner

Die Symphonie nach Beethoven. 2. Auflage. 109 S. kl. 8°.
Bayreuth (1876—1896). 2. Auflage. 70 S. kl. 8°.
Über das Dirigieren. 3. vollständig umgearb. Auflage. 61 S. kl. 8°.
Geheftet je M. 1.50; gebunden in Leinwand je M. 2.50.

Lieder und Gesänge für eine Singstimme

Op. 22. **Zwölf Gedichte** von Gottfried Keller für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Deutsch-englisch. 2 Hefte je M. 3.—
— Einzeln . . . . . je M. 1.—
— **Douze Poèmes** (Gottfr. Keller). 2 Hefte je M. 3.—
Op. 25. **Sechs Lieder** für eine Singstimme und Pianoforte. Deutsch-englisch . . . . . je M. 1.—
Op. 27. **Drei Gedichte** aus Gottfried Kellers Jugendzeit für eine Singstimme und Pianoforte . . . . . M. 3.—
— Einzeln . . . . . je M. 1.—
Op. 28. **Zwölf Lieder** für eine Singstimme und Pianoforte. 2 Hefte . . . . . je M. 3.—
— Daraus einzeln . . . . . je M. 1.—
Nr. 3. Nelken. — Nr. 4. Auf ihre Hand. — Nr. 7. Weberlied. — Nr. 8. Schuhmacherlied.
Op. 31. **Vier Lieder** . . . . . je M. 1.—
Op. 32. **Sechs Mädchenlieder** für Sopran mit Pianofortebegleitung. Deutsch-englisch . . . . . je M. 1.—
Op. 37. **Zwei Balladen** von Carl Spitteler für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung . . . . . je M. 2.—